L'*otium* : loisirs et plaisirs dans le monde romain

De l'objet personnel à l'équipement public

Journées Jeunes Chercheurs



Actes de la journée doctorale
tenue à l'INHA (Paris) le 12 janvier 2012

Édités par
C. Leblond et F. Ferreira

2







L'*otium* : loisirs et plaisirs dans le monde romain

De l'objet personnel à l'équipement public

Actes de la journée doctorale
tenue à l'INHA (Paris)
le 12 janvier 2012

Édités par
Caroline Leblond et Filipe Ferreira

Comité de lecture
François Baratte, Nathalie de Chaisemartin, Martine Joly et Gilles Sauron

Maquette et mise en page
Caroline Leblond et Filipe Ferreira

Avec le soutien de
L'UMR 8167, Orient et Méditerranée
L'EA 4081, Rome et ses Renaissances
L'École doctorale 124 (ED VI), Histoire de l'art et archéologie
L'Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
L'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA)

Paris, UMR 8167, décembre 2013.

Sommaire

« ...in corpore sano » :
soins et plaisirs du corps

Avertissement

Les abréviations des périodiques sont celles en usage dans l'*Année philologique*.
Les abréviations d'auteurs et d'œuvres sont celles du dictionnaire *Liddell-Scott-Jones* pour le grec et de l'*Oxford Latin Dictionary* pour le latin.
Les abréviations des livres bibliques sont celles de la *Bible de Jérusalem*.
Les normes d'édition des inscriptions et les abréviations de recueils épigraphiques sont celles du *Guide de l'épigraphiste*.

Abréviations complémentaires

ANRW : *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlin, De Gruyter.
BAH : Bibliothèque Archéologique et Historique, Institut français d'Archéologie de Beyrouth.
BEFAR : Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome.
CEFR : Collection de l'École française de Rome.
JRA : Journal of Roman Archaeology, Portsmouth, Rhode Island.
RAE : Revue Archéologique de l'Est, Université de Dijon.
BSSNAHM : Bulletin de la Société des Sciences Naturelles et d'Archéologie de la Haute-Marne.

Préface

On trouvera ici plusieurs études consacrées à l'*otium* dans le monde romain. Elles ont été rédigées par des étudiants en thèse de l'université de Paris-Sorbonne, rattachés aux chaires de la Rome classique, d'une part, et de la Rome tardive, d'autre part, ainsi qu'aux équipes de recherches correspondantes (UMR 8167 « Orient et Méditerranée » et EA 4081 « Rome et ses Renaissances »).

Ce qui frappe, quand on parcourt ces contributions, c'est d'abord leur diversité. Nous voyons apparaître aussi bien les édifices de spectacles, lieux de l'*otium* de masse, si l'on peut dire, que les espaces privés aristocratiques, italiens comme provinciaux. Les morts eux-mêmes sont mis à contribution.

Cette diversité ne doit pas surprendre. Car s'il est vrai que les médias d'aujourd'hui ont une tendance à caricaturer la civilisation romaine, en privilégiant ses aspects les plus violents, comme les spectacles de l'amphithéâtre, ou les plus scandaleux (sous l'influence de légendes entretenues à l'époque moderne, on songe aux *Romains de la Décadence* de Thomas Couture), les Romains se sont en réalité fait une haute idée de leurs temps de loisir, au point qu'un Cicéron a forgé la fameuse formule de l'*otium cum dignitate*.

Les édifices de spectacle ou les aménagements thermaux ont évidemment leur place ici. Mais ils ne sont pas tous aussi visibles aujourd'hui que le Colisée de Rome, le théâtre d'Orange ou les thermes de Carthage. F. Menec, qui travaille sur l'urbanisme de Langres dans l'Antiquité, a réuni tous les indices qui témoignent de la présence perdue des édifices de spectacle à l'époque où la ville était, sous le nom d'*Andemantunnum*, la capitale de la *civitas Lingonum*.

Les espaces privés des riches étaient divisés entre lieux de réception des clients, appartenant donc à la sphère de l'activité publique, le *negotium*, et le domaine réservé à la famille et aux amis. L'évolution de la maison romaine à partir du IIe siècle avant J. C. témoigne bien de cette dualité de la vie romaine, avec la partie publique centrée autour de l'atrium, en avant de la *domus*, et la partie privée, qui se déploie autour du péristyle. Cette conception s'est exportée dans les provinces, aussi bien dans la moitié occidentale et latine de l'Empire, et c'est ce que montre G. Divry avec les riches *villae* du territoire de l'actuelle Bourgogne, de même que, pour la partie orientale hellénophone, P. Piraud-Fournet, en prenant comme point de départ de sa réflexion une somptueuse demeure (résidence de l'évêque ?) de Bosra, la cité que Trajan avait fondée comme capitale de la province romaine d'Arabie.

Mais pourquoi faire intervenir les morts ? Il ne faut pas oublier que les auteurs anciens ont essayé d'imaginer les loisirs des bienheureux, eux qui, par définition, voient s'ouvrir devant eux un

temps infini consacré au seul *otium*. Pour Virgile, certains s'allongent le long des rives[1], d'autres forment des chœurs (*choreas*) et dansent en chantant[2] tandis que d'autres groupes s'exercent à la palestre et rivalisent dans des compétitions sportives[3], et, chez l'auteur pseudo-platonicien de l'*Axiochos*, on trouve dans le séjour des pieux « des conversations pour les philosophes, des théâtres pour les poètes, des chœurs de danse et des concerts, des banquets bien ordonnés et des festins qu'on offre librement comme un chorège sa contribution » (Pseudo-Platon, *Axiochos*, 371 c-d)[4]. Tout cela au milieu de prairies fleuries où l'on trouve des sources d'eau pure, aussi bien chez l'un[5] que chez l'autre[6]. Avec l'humour, qui est un des traits de son caractère, S. Gualandi exploite toutes les informations données par les tombes elles-mêmes pour faire entrer ces dernières dans le domaine de l'*otium*.

L'érotisme occupe une place très importante dans la notion romaine de l'*otium*. Et c'est ce que nous rappellent, de points de vue différents et complémentaires, les contributions de L. Michaelis et de V. Girod. Pour le premier, il s'agit de montrer la diffusion des coiffures des princesses impériales chez les femmes de l'Égypte romaine, ainsi que le goût pour les bijoux, grâce à l'incomparable témoignage des peintures du Fayoum. V. Girod s'intéresse, pour sa part, aux témoignages nombreux que révèlent les parois pompéiennes sur la fascination romaine pour les jeux de la séduction et du plaisir érotique sous toutes leurs formes. Et il faut rappeler ici l'énorme succès que remportèrent les poètes élégiaques romains à l'époque augustéenne. Comme disait Properce : « Tels étaient aussi, quand il eut achevé son poème de Jason, les amusements de Varron, Varron dont la flamme était si vive pour sa chère Leucadie ; tels furent les chants du voluptueux Catulle qui, par ses écrits, rendit Lesbie plus célèbre qu'Hélène. C'est encore ce que confessa le docte Calvus dans les pages où il pleurait la malheureuse Quintilie ; et naguère que de blessures Gallus, qui mourut pour la belle Lycoris, a-t-il eu à laver dans l'onde infernale ! Et, pour finir, la Cynthie de Properce que son vers célébra, si toutefois la Renommée veut bien me ranger parmi eux » (Properce, *Élégies*, 2, 34, 85-94)[7].

Nous devons une grande reconnaissance à ces jeunes chercheurs, qui se sont réunis avec enthousiasme pour confronter leurs points de vue sur un des aspects, en effet, les plus riches et les plus singuliers du *Roman way of life*.

G. Sauron
Professeur, Histoire de l'art et archéologie romaine, Paris-Sorbonne.

1. Virgile, *Énéide*, 6, 674-675.

2. Virgile, *Énéide, 6*, 644.

3. Virgile, *Énéide,* 6, 642-643.

4. Platon, *Œuvres complètes*, trad. nouvelle et notes par L. Robin avec la collaboration de M. J. Moreau, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1942, p. 1335.

5. Virgile, *Énéide*, 6, 638-639 et 674-675.

6. Pseudo-Platon, *Axiochos*, 371 c.

7. Properce*, Élégies*, texte établi et traduit par D. Paganelli, Paris, CUF, 1929, p. 86.

Remerciements

Nous adressons tout d'abord nos remerciements à l'ensemble des contributeurs. Citons dans l'ordre des interventions orales : Florine Ménec, Sandy Galandi, Guillaume Divry, Pauline Piraud-Fournet, Lucas Michaelis, Virgine Girod, et enfin Alexia Maquinay qui s'est jointe au projet lors de la publication. Nous leur sommes reconnaissants d'avoir transmis leur texte dans des délais très raisonnables tout en ayant pris soin de respecter les conventions demandées.

Les professeurs Mme Martine Joly et M. Gilles Sauron se sont particulièrement impliqués dans ce projet en modérant les interventions de la journée du 12 janvier. Ils ont aussi accepté de prendre part au comité de lecture aux côtés des professeurs M. François Baratte et Mme Nathalie de Chaisemartin. Nous sommes particulièrement reconnaissants à M. Gilles Sauron d'avoir accepté de préfacer cette publication.

Depuis l'origine du projet jusqu'à son aboutissement, Fr. Baratte nous a accordé son soutien. Nous souhaitons ici lui témoigner notre reconnaissance d'avoir mené ensemble ce projet à terme.

Nous remercions également Fabienne Dugast pour ses conseils avisés et sa relecture éclairée de l'ensemble des communications. Nous ne saurions omettre son aide précieuse lors du travail d'édition qui nous a grandement facilité la tâche.

Nous sommes très reconnaissants à Nicolas Lamare et Elsa Rocca, initiateurs et co-directeurs de la 1ère édition de la Journée du monde romain, toujours disposés à partager leur expérience du projet ; pour leurs conseils qui nous ont permis de mener à bien cette seconde journée dans les meilleures conditions.

Cette publication n'aurait pu voir le jour sans le concours financier du Centre Antiquité Classique et Tardive de l'UMR Orient et Méditerrané, sans oublier la gestion efficace de Mme Satenik Simonin et la mise en ligne du texte grâce à Mme Isabelle Pietro ; de l'École doctorale VI de l'Université Paris-Sorbonne et de l'Équipe d'accueil Rome et ses Renaissances (EA 4081), pour la participation de ses membres, enseignants et doctorants. Enfin, nous sommes reconnaissants envers l'Institut National d'Histoire de l'Art qui a mis à notre disposition ses locaux. Qu'ils soient tous ici chaleureusement remerciés pour l'aboutissement de ce second projet du centre d'Antiquité Classique et Tardive.

Loisirs et plaisirs dans le monde romain et l'Antiquité tardive manifestations de l'otium à travers les vestiges, de l'objet personnel à l'équipement public

Paris, Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), 12 Janvier 2012

Journée des doctorants
Monde romain et Antiquité tardive

Programme de la journée

Comité d'organisation
Filipe Ferreira et Caroline Leblond.

Modérateurs
Martine Joly (Maître de Conférences, HDR, Paris-Sorbonne)
Gilles Sauron (Professeur, Paris-Sorbonne)

10h00 Accueil des participants

10h20 **Filipe Ferreira et Caroline Leblond**
Présentation

10h30 **Florine Menec**
Les édifices de spectacles à Langres : indices et réflexions

11h00 **Sandy Gualandi**
L'otium et la mort : loisirs et plaisirs au-delà de la vie- À propos de quelques mausolées du monde romain

11h30 **Guillaume Divry**
L'otium dans les résidences de villégiatures, en Gaule romaine

Repas 12h00 - 13h45

14h00 **Pauline Piraud-Fournet**
Les bains de réception des demeures urbaines du Proche-Orient proto-byzantin

14h30 **Miwa Takimoto** (excusée)
L'iconographie et jeu de l'esprit : à propos de la mosaïque aux chevaux de Carthage

Pause

15h30 **Lucas Michaelis**
Masques funéraires et portraits du Fayoum : quelques observations sur la mode féminine au début du IIIe siècle après J. –C.

16h00 **Virginie Girod**
L'art érotique : une manifestation de l'otium à Pompéï

16h30 **Filipe Ferreira et Caroline Leblond**
Conclusion

17h00 Pot de fin de journée

Introduction

Filipe Ferreira*, Virginie Girod**,
Caroline Leblond***

À l'instar de la première édition en 2009 de la journée doctorale du monde romain et de l'Antiquité tardive, qui avait pour thème « le passé et son héritage »[1], il était question de proposer un sujet d'étude offrant à chacun tout autant de possibilités d'y contribuer. Nous avons souhaité regrouper les doctorants de l'UMR 8167 « Orient et Méditerranée » et de l'EA 4081 « Rome et ses Renaissances » autour d'une notion propre à la romanité, celle de l'*otium*. En effet cet *otium,* que l'on pourrait définir schématiquement comme le temps dédié aux loisirs, pouvait concerner un grand nombre de sujets de recherche et être présenté cette fois-ci à travers les vestiges matériels qui nous sont parvenus, allant du petit ensemble d'instruments aux vastes complexes monumentaux.

L'*otium* est un concept bien plus complexe que la définition qu'on en donne ordinairement, celle d'un art de vivre typiquement romain où chaque jour est consacré au loisir et au repos. Comme le remarque J.-N. Robert, « Rome a imprimé sa marque dans les mémoires comme la civilisation des loisirs[2] ». Cette perception du monde romain est en partie basée sur

---

* *Les édifices de spectacle de la Vallée de la Seine et ses confluents, Ier-Ve siècle après J. C.*, thèse en cours sous la direction des Professeurs N. de Chaisemartin et J-Ch. Moretti, à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) et Lyon II-Lumière.
** *L'érotisme féminin à Rome, dans le Latium et en Campanie sous les Julio-Claudiens et les Flaviens : recherches d'histoire sociale*, thèse soutenue le 1er octobre 2011, sous la direction des Professeurs Y. Le Bohec et G. Sauron, à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Un livre tiré de cette thèse paraîtra chez Tallandier en septembre 2013, sous le titre *Les femmes et le sexe à Rome.*
*** *Histoire du verre d'époque gallo-romaine dans le nord-est de la France*, thèse en cours sous la direction du Professeur G. Sauron, à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

1. N. Lamare, Z. Lecat, E. Rocca et M. Uberti (dir.), *Le Passé et son héritage, modalités et enjeux dans les sociétés du monde romain et de l'Antiquité tardive, Actes de la 1re journée doctorale du monde romain et de l'Antiquité tardive, Paris, 14 janvier 2010*, site internet de l'UMR 8167. http://www.orient-mediterranee.com/IMG/pdf/Le_passe_et_son_heritage-2.pdf

2. Robert 2001, p. 1.

le fait que ce qu'il en reste aujourd'hui de plus visible, ce sont les édifices monumentaux dédiés aux loisirs, les théâtres, les cirques, les thermes.

Mais qu'est-ce que l'*otium* exactement ? J.-M. André en donne une définition aussi longue que complète dans son ouvrage de 1966[3], définition que nous tenterons humblement de résumer ici. Jusqu'au IIIe siècle avant notre ère, l'*otium* est le temps que le soldat, qui était aussi un citoyen, passait dans son foyer, en ville, à vaquer librement à ses occupations par opposition au temps passé à l'armée[4]. Au fil des siècles, le concept d'*otium* évolue, il s'oppose à celui de *negotium*, le temps passé dans le domaine professionnel et devient le temps libre dont chacun dispose, pour se reposer ou pour pratiquer des activités de son choix[5]. L'*otium*, au IIe, puis au Ier siècle, devient une sorte de privilège aristocratique. Mais les Romains fustigent énergiquement l'inertie, la paresse et les excès en général[6]. L'*otium* doit être mis à profit. Aussi, pour Sénèque et Cicéron, l'*otium* est-il *litteratum*, c'est le temps de l'écriture, de l'étude, de la philosophie[7]. Pour Marcellus et Scipion, influencés par le charme de la culture grecque, l'*otium* est un temps durant lequel on pratique, entre autres, la contemplation esthétique[8]. Finalement, à partir de l'époque augustéenne, et en raison du contexte politique et social, l'*otium* devient un genre de vie qui concilie lectures philosophiques, goût pour l'art, exercice physique, vie sociale et conviviale et participation à la vie civique selon la définition conventionnelle qu'en fait L. Malnatti[9].

En définitive, nous entendrons l'*otium* comme étant le temps d'où sont écartées les activités politiques, militaires et commerciales, finalement tout type de tâches visant à satisfaire les besoins vitaux, le *negotium.* Nous ne perdrons pas de vue que la notion de l'*otium* ne recouvre pas exactement l'idée de loisirs telle qu'on l'entend aujourd'hui, et comprend aussi la vie publique, les arts ou encore le travail intellectuel (littérature, philosophie, sciences). Mais nous considérons un angle particulier du sujet en prenant en compte les représentations concrètes et expressions matérielles de l'*otium*.

L'*otium* est l'objet de plusieurs ouvrages, celui de J.-M. André[10] précédemment cité, faisant autorité ; l'auteur traite le sujet de façon magistrale mais essentiellement d'un point de vue historique et philosophique. Il n'y a pas véritablement de synthèse autour des manifestations matérielles de l'*otium*, même si de nombreuses publications, colloques, et expositions évoquent

3. André 1966.

4. André 1966, p. 17-23.

5. André 1966, p. 57.

6. Sénèque, *Lettres à Lucilius*, LV, 5 : « il vit de la vie la plus honteuse, pour son ventre, pour le sommeil, pour la débauche. Ne vivre pour personne, c'est ne pas vivre pour soi ».

7. Sénèque, *De la brieveté de la vie*, XIV, 1. Cicéron, *Plaidoyer pour Plancus,* XXVII, 66.

8. André 1966, p. 145. Tite Live, *Histoire Romaine,* XL, 1-2.

9. Malnatti 2008, p. 17.

10. André 1966.

certains aspects : les édifices de spectacle et leurs jeux et leur répertoire[11], les jeux de société[12], le décor et l'ornement des bâtiments[13], la gastronomie[14], l'art érotique[15], et encore les objets se rapportant à la sphère privée (objets de toilette et parure féminine ou masculine[16]).

Les différents contributeurs se sont attachés à mettre en évidence différentes expressions de l'*otium*, à travers le mobilier et l'immobilier, dans un champ de perspectives historiques, archéologiques et iconographiques : se pencher sur l'objet revient à étudier le rapport étroit qui le lie à son possesseur, à sa fonction et à ce qu'il peut aussi représenter d'un point de vue social. Il est l'une des manifestations intimes de cet aspect de la vie romaine, d'ailleurs souvent trop caricaturé. Par ailleurs, dans quelle mesure les lieux et les monuments voués aux loisirs interfèrent-ils sur le quotidien des Romains dans leur vie privée et publique ?

Cette approche sous différents angles de l'équipement est indissociable de la question de son évolution. En intégrant au projet des doctorants spécialisés dans la période antique et en Antiquité tardive, nous nous sommes attachés à proposer une fourchette chronologique large afin de mettre en évidence l'évolution de cette notion d'*otium* à travers les vestiges : face aux différentes sensibilités et éthiques nouvelles, ainsi qu'aux particularismes régionaux, il est possible de porter un regard neuf sur le thème de l'*otium.*

Dans le cadre de la publication de cette journée d'étude, l'objectif est d'aborder la question de la « matérialisation » d'une notion proprement romaine et de comprendre de quelle façon se traduit et évolue la pratique du loisir. Nous nous attacherons d'abord aux lieux de loisirs avant de distinguer ceux propres aux jeux de l'esprit de ceux propres à l'entretien du corps.

Bibliographie

André J.-M. (1966) : *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine. Des origines à l'époque augustéenne*, Paris.

Barbet A. (2007) : *la peinture murale en Gaule romaine*, Paris.

Dumas C. et Baude J.-M. (2005) : *L'érotisme des Gaules*, Les Baux-de-Provence, Musée d'histoire et d'archéologie des Baux.

11. Landes 1989 *;* Golvin et Landes 1990 ; Landes 1992 ; Teyssier et Lopez 2005.

12. *Jouer dans l'Antiquité*, 1991 ; citons la très récente exposition temporaire du musée de Cluny, *Art du jeu, jeu dans l'Art de Babylone à l'occident médiéval*, qui a eu lieu du 28 novembre 2012 au 4 mars 2013.

13. Barbet 2007.

14. Desbat *et al.* 2006.

15. Dumas et Baude 2005.

16. Guiraud 1988.

Desbat A., Forest V., Batigne-Vallet C. (2005) : « La cuisine et l'art de la table en Gaule après la conquête romaine », dans D. Paunier (dir.), *La Romanisation et la question de l'héritage celtique*. *Actes de la table ronde de Lausanne, 17-18 juin 2005*, Glux-en-Glenne (Bibracte. Celtes et Gaulois. L'Archéologie face à l'histoire, 12/5), p. 167-192.
Golvin J.-Cl. et Landes Ch. (1990) : *Amphithéâtres et gladiateurs*, Paris.
Guiraud H. (1988) : *Intailles et camées de l'époque romaine en Gaule, Gallia*, suppl. n° 48, Paris.
Landes Ch. (dir.) (1989) : *Le gout du théâtre à Rome et en Gaule romaine,* Lattes.
— (1992) : *Spectacula II : le théâtre antique et ses spectacles*, Paris.
Malnatti L. (2008) : « Dalla *tryphe* degli Etruschi all'*otium* dei Latini », dans C. Berttelli, L. Malnatti, G. Montevecchi (dir.), Otium*, l'arte di vivere nelle domus romane di età imperiale*, Milan, p. 56-59.
Robert J.-N. (2001) : *L'empire des loisirs, l'*otium *des Romains,* Paris.
— (2011) : *Les Romains et la mode*, Paris.
Teyssier E. et Lopez B. (2005) : *Gladiateurs. Des sources à l'expérimentation*, Paris.

Entre public et privé :
espaces et lieux dédiés aux loisirs

Les édifices de spectacle à Langres : indices et réflexions

Florine Menec*

Langres (Haute-Marne), ancienne capitale de cité des Lingons, a, dès le xviie siècle, si ce n'est plus tôt, éveillé la curiosité des érudits locaux. Chercheurs et érudits s'attelèrent à découvrir et à recenser les vestiges de cette antique agglomération qui portait alors le nom d'*Andemantunnum*. Néanmoins, malgré les divers travaux de recherche et la multitude de découvertes fortuites ou provoquées, l'organisation urbaine de ce chef-lieu nous échappe. Langres est une ville occupée en continu depuis l'époque gauloise. De ce fait, nombre de vestiges antiques se situent sous la ville moderne et notamment sous l'habitat. Il semble donc difficile, à court terme, de combler les nombreuses lacunes qui nous empêchent d'obtenir une meilleure lecture du ou des programmes urbains d'*Andemantunnum*. Alors que nos connaissances sur les nécropoles et l'habitat s'étoffent régulièrement, celles concernant la nature ainsi que la localisation des édifices publics de cette agglomération antique demeurent insuffisantes, voire inexistantes sous certains aspects. Cependant, il apparaît indéniable qu'*Andemantunnum*, comme toute capitale de cité, était dotée d'une parure monumentale caractérisée notamment par un *forum*, des temples et des édifices publics dédiés aux loisirs tels que des thermes[1] ou des édifices de spectacle. Parmi tous les édifices publics, les édifices de spectacle sont sans doute ceux qui ont le plus interpelé les différents acteurs de la recherche à Langres. Des vestiges caractéristiques de cette catégorie de monuments nous font défaut. Cela a eu pour conséquence de faire naître, à toutes les époques, diverses hypothèses de localisation ne s'appuyant sur aucun

---

* *L'étude des programmes urbains dans les capitales de cités du nord et de l'est de la Gaule : l'exemple de Langres,* thèse en cours sous la direction du Professeur G. Sauron, à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

1. L'hypothèse de la découverte de thermes publics à Langres fut émise par J.-J. Thévenard lors de la fouille de l'Église Saint-Didier. Les dernières recherches penchent davantage en faveur d'un bâtiment privé. J.-J. Thévenard admet aujourd'hui que les informations de fouilles sont trop faibles pour s'accorder sur le statut des vestiges.

argument solide. Encore aujourd'hui, il n'a pas été admis par tout le monde que Langres ne possède aucune preuve irréfutable quant à l'existence d'un édifice de spectacle. De ce fait, une idée fausse continue d'être véhiculée. Nous la mentionnerons afin de rappeler la réalité des faits. De façon plus générale, une brève historiographie est présentée ci-dessous. Cette dernière a pour objectif, d'une part d'évoquer l'ensemble des hypothèses formulées et, d'autre part de prendre conscience de l'intérêt suscité par le manque de vestiges associés à un ou plusieurs édifices de spectacle. Cette quête perpétuelle, qui persiste à demeurer vaine, est néanmoins compréhensible. Malgré l'absence de structure, le mutisme des textes antiques et médiévaux à ce sujet, et l'inutilité de la toponymie dans ce cas précis, nous ne pouvons pas admettre que la célèbre formule « du pain et des jeux » n'ait pas été mise en application à Langres. En effet, plusieurs indices, certes maigres mais non moins intéressants, semblent nous informer que les habitants d'*Andemantunnum* possédaient un certain goût pour les spectacles. Nous verrons que ces indices transparaissent sur différents types de support. Ainsi, il semble approprié de considérer ces indices comme des arguments permettant de confirmer que des édifices réservés aux jeux ou au théâtre ont bel et bien été érigés.

Historiographie

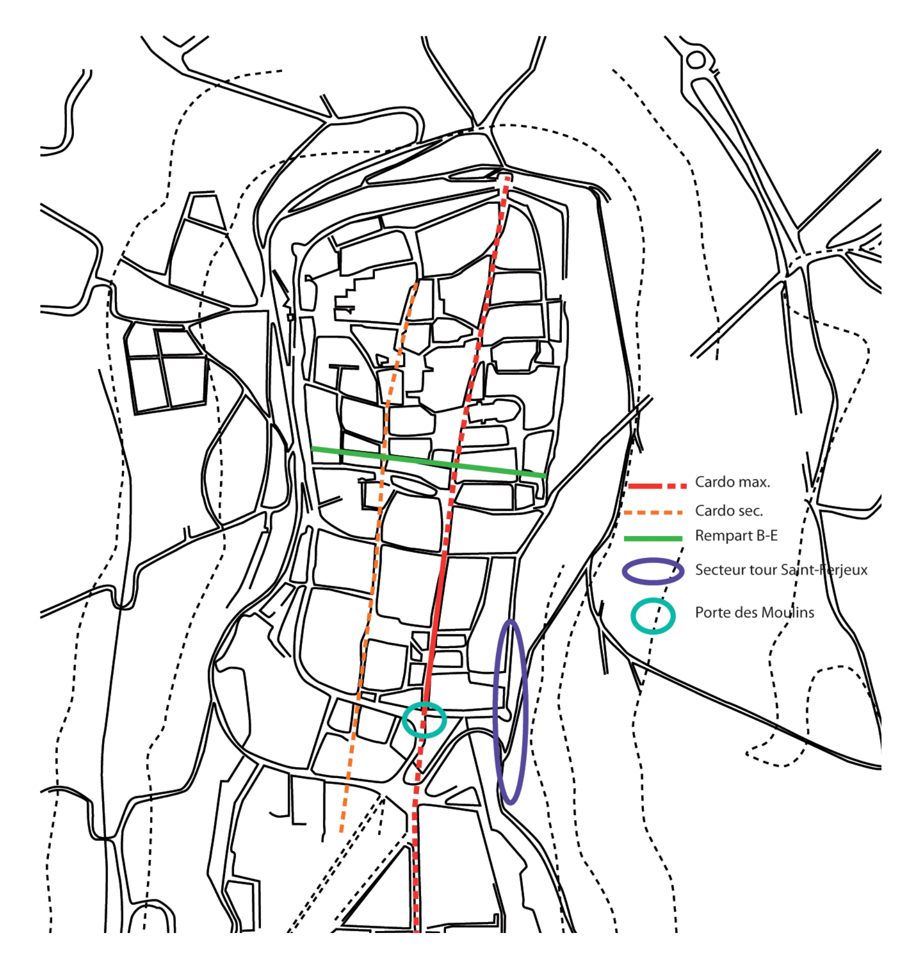
Les édifices de spectacle antiques de Langres n'ont eu de cesse d'alimenter une littérature quelque peu fantasmée. Depuis plusieurs siècles, certains érudits ou passionnés se sont évertués à voir des édifices de spectacle là où il n'y en avait pas.

Une des premières mentions qui nous est parvenue remonte à 1642 et est attribuée à un dénommé Gaultherot. J.-F.-O. Luquet nous rapporte l'information en 1838 :

> De fait, on a vu les vestiges des fortifications commencées en 1642, en de longues murailles trouées […] sans aucune apparence de porte ou fenêtres, divisées néanmoins par 8 et 9 autres murailles de pareille épaisseur à 18 pieds l'une de l'autre, tellement qu'il est à croire que ces diverses demeures étaient destinées à la garde des bêtes farouches que l'on produisait au combat des jeux publiques.[2]

Le secteur de la ville qui a sans doute le plus fait l'objet d'hypothèses mentionnant la découverte d'un théâtre ou d'un amphithéâtre est sans aucun doute celui de la tour Saint-Ferjeux (**fig. 1**). Ce secteur a souvent était idéalisé du fait de sa localisation plus ou moins en périphérie de la ville et à proximité d'une pente du promontoire. Dès lors, tout vestige immobilier, un

2. Luquet 1838, p. 273-274.



1. Plan de la ville de Langres. Localisation des axes de circulation connus pour le Haut-Empire, du rempart du Bas-Empire et des secteurs modernes de la ville qui nous concerne ici (© F. Ménec), 2012.

tant soit peu imposant mis au jour à la tour Saint-Ferjeux ou dans ses environs tels qu'à la Place des États-Unis[3] ou au Faubourg de Sous-Bie, a été interprété le plus souvent comme élément appartenant à un édifice de spectacle (**fig. 2**).

La localisation d'un théâtre, au sud-est de la ville, apparaît dès la première moitié du XVIIIe siècle dans le tome IX de l'*Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres.* Malheureusement, cette erreur de localisation sera réitérée jusque dans la deuxième moitié du XXe siècle comme le prouve l'ouvrage de P. Ballet sur *La Haute-Marne antique. Epoques préhistoriques, celtique, gallo-romaine et mérovingienne. Répertoire bibliographique et essai d'inventaire.*

3. Concernant la Place des États-Unis, les vestiges observés et interprétés comme des tronçons d'un édifice de spectacle sont de toute évidence à rattacher, en réalité, au secteur monumental et commercial qui caractérise ce secteur : une cour de 80/45 m bordée de boutique et un temple.

Lorsque au commencement du dernier siècle, on travaillait par ordre de Henri IV aux fortifications de la ville, on découvrit en creusant près d'une des tours qui est à l'orient et qu'on appelle la tour de Saint Forgeul, les fondements d'un grand édifice qu'on crut être les restes de ce théâtre. L'exposition en était d'autant plus avantageuse pour les spectateurs, qu'ils s'y trouvaient à l'abri d'un vent de nord qui est assez incommode à Langres[4].

[…] un théâtre dont quelques substructions viennent d'être mises au jour au cours de l'année 1965 à la Porte-des-Auges, au pied du rempart. (Ces fouilles limitées malheureusement par le rempart et la route nationale actuelle, ne pourront guère s'étendre et il est probable qu'elles n'apprendront pas grand-chose)[5].

Les vestiges des environs de la tour Saint-Ferjeux ont également été interprétés comme ceux d'un amphithéâtre. Deux mentions datant de la deuxième moitié du XIXe siècle évoque des « restes considérables » et des « murs épais » qui peuvent être associés à ce type d'édifice. Ce souhait d'identifier un amphithéâtre dans cette partie de la ville a perduré jusqu'à l'aube du XXIe siècle comme en témoigne une déclaration du Maire de Langres (voir *infra*) en 2000.



2. Vestiges, associés au secteur monumental découvert Place des États-Unis, interprétés au XIXe siècle comme les restes d'un théâtre, Ier siècle, Langres (© F. Ménec), 2007.

4. Anonyme 1736, p. 143-144.

5. Ballet 1971, p. 171.

Octobre 1848, on vient de retrouver dans les fouilles faites par le génie, à l'occasion du changement de la grande route qu'on a fait passer tout près de la tour de Saint-Ferjeux, pour adoucir la côte du faubourg des Auges, des restes considérables d'édifices romains, que les uns regardent comme ayant appartenu à des bains publics, d'autres à un amphithéâtre[6].

En creusant le fossé qui va de la tour St-Ferjeux à l'ancienne route de Mulhouse, on a découvert deux murs très épais et à peu près parallèles, assez éloignés l'un de l'autre et qui, s'ils n'avaient pas paru être à peu près en ligne droite, auraient pu être regardés comme ayant fait partie d'un théâtre ou d'un cirque. Des constructions qui ont été trouvées à l'est du fossé, près de la porte et de la nouvelle route des Auges, semblaient avoir dépendu du monument auquel appartenaient les deux murs dont on vient de parler. Ces constructions avaient une formes arrondies du côté du nord-est et paraissaient avoir été entourées de colonnes : car on voyait, à des distances égales, des fondations qu'on pouvait croire destinées à supporter des colonnes. À l'intérieur, ces constructions étaient divisées en petites pièces comme celles qu'on remarque sous les gradins des amphithéâtres et dans lesquelles on renfermait les animaux destinés aux combats du cirque. Les grands murs se prolongent en dehors du fossé à l'est et à l'ouest et semblent se diriger, de ce dernier côté, près de la porte des Moulins[7].

Lors de la réunion de présentation du livre *20 ans de fouilles archéologiques à Langres*, il (le maire, G. Baillet) a lancé cette affirmation malicieuse : « Je suis certain qu'il y a eu un amphithéâtre romain à Langres, sur la face est de la Ville, en dessous des Panoramics.[8] En témoignent les substructures dégagées puis rebouchées en partie en 1991[9].

Cette tentation de localiser un édifice de spectacle, et plus particulièrement un théâtre, dans ce secteur est de la ville, a été d'autant plus forte qu'un mythe a été entretenu : la découverte en 1601, au-dessous la tour Saint-Ferjeux d'une inscription :

ATTIA SACRATA
C F PROSCAENIVM
VETVSTATE COR VPTVM
DE SVO RESTITVIT

6. Daguin s.d., p. 14.

7. Pistollet de Saint-Ferjeux 1867, p. 8-9.

8. Le secteur qu'évoque Monsieur le Maire est en réalité un puissant mur de soutènement long de 140 m destiné à installer au sommet du promontoire, du côté est de la ville, d'importantes constructions. Concernant ce secteur, il est donc plus judicieux de s'interroger sur la nature des constructions qui dominaient ce mur de soutènement plutôt que de chercher d'hypothétiques vestiges monumentaux sous les Panoramics.

9. Anonyme 2000, p. 16.

Y. Le Bohec restitue et traduit cette inscription de la façon suivante : *Attia Sacrata* | *C. f(ilia), proscaenium* | *uetustate cor*[*r*]*uptum* | *de suo restituit*, « Attia Sacrata, fille de Caius, a fait réparer à ses frais le devant de la scène, qui tombait de vétusté »[10]. Or, cette inscription, riche en informations, n'a pas été mise au jour à Langres, comme cela a pu être rapporté à maintes reprises, mais a été découverte à environ 60 km de là, à Mirebeau. Malgré les différentes tentatives pour rétablir la vérité, la transmission de cette erreur perdure. En effet, au cours du dernier trimestre de l'année 2011, un article sur « le théâtre à Langres, des origines à nos jours », est paru dans le *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de Langres*[11]. Afin de justifier de l'existence d'un théâtre durant l'époque antique, l'auteur utilise, à tort, comme argument la découverte à Langres de cette fameuse inscription mentionnée ci-dessus. Encore aujourd'hui, cette inscription, faussement attribuée, demeure pour un grand nombre de personnes l'argument qui rend irréfutable l'existence d'un théâtre à Langres. Cependant, d'autres éléments, certes moins spectaculaires mais légitimes, du fait de leur découverte sur le territoire de Langres, peuvent être interprétés comme des indices, jusqu'alors souvent délaissés, de l'existence d'un édifice de spectacle à *Andemantunnum*.

Indices

La nature de ces différents indices ne nous permet pas de rattacher ces derniers directement à un édifice de spectacle. Ils sont, en effet, beaucoup moins explicites qu'un élément de décor de théâtre ou qu'une inscription aussi évidente que celle de Mirebeau.

Néanmoins, les indices présentés ci-dessous mettent en exergue d'une part que des professionnels du spectacle travaillaient à *Andemantunnum*, d'autre part qu'un intérêt pour ces jeux avait été développé par les habitants de cette capitale de cité.

L'épigraphie

L'épigraphie nous fournit plusieurs de ces indices. En effet, certaines inscriptions, vraisemblablement toutes funéraires, évoquent la présence à *Andemanntunnum* d'un mime, d'un gardien d'ours, d'un gladiateur, et peut-être d'un comédien.

10. *CIL*, XIII, 5614 ; Le Bohec 2003, p. 141 142.

11. Déchanet 2011, p. 101-102.

LOLLIO GEMI
D M
NO GEMELLVS
P P C
DERISORI

D(iis) M(anibus). | *Lollio Gemi/no. Gemellus,* | *p(ater), p(onendum) c(urauit).* | *Derisori.*
« Aux dieux Mânes. A Lollius Geminus, le mime. Gemellus, son père, a pris soin de faire installer (ce monument) ».
Faubourg des Franchises. Deuxième moitié du IIe siècle[12].

OPVS QVADRATARIVM
AVGVRIVS CATVLLINVS
VRSAR D S P D

Opus quadratarium Augurius Catullinus, | *ursar(ius), d(e) s(ua) p(ecunia) d(edit).*
« Augurius Catullinus, le gardien des ours, a payé de ses deniers ce monument en pierres carrées ». Il est précisé qu'Edmond Frézouls a traduit le terme *ursarius* par « gardien des ours dans l'amphithéâtre ».
Chemins couverts, entre Longe-Porte et Sous-Murs. (IIe siècle ?)[13].

PARAMEIVS
SERANIO MF
FILIVS PARASITV
INFEDFVS

Parameius | *Seranio, m(onumentum ?) f(ecit ?).* | *Filius, parasitus,* | *infel(ix ?) fu(it?).*
«Parameius Seranio, a fait faire ce monument (funéraire) (?). Son fils, un comédien, manqua de chance (?) »
Nécropole sud, la Citadelle.
Le mot PARASITVS peut-être soit un nom commun, « comédien », soit un nom latin rare mais attesté[14].

12. *CIL*, XIII, 5701 ; Le Bohec 2003, p. 213.
13. *CIL*, XIII, 5703 ; Le Bohec 2003, p. 213-214.
14. *CIL*, XIII, 5824 ; Le Bohec 2003, p. 289.

CVRSOR RET

Une plaquette en bronze associée à une chaînette, découverte dans la nécropole sud, portait l'inscription ci-dessus (**fig. 3**). Celle-ci fait vraisemblablement référence à un rétiaire, gladiateur reconnaissable grâce à son filet et son trident[15].



3. Plaquette en bronze portant l'inscription CURSOR RET, Haut Empire, Musée d'Art et d'Histoire de Langres (© F. Ménec), 2011.

Statuettes en argile

Une toute autre forme d'indices a été mise au jour sur le territoire langrois. Il s'agit de statuettes en argile représentant des gladiateurs. Le lieu précis et l'époque de leur découverte n'ont pas été renseignés. Nous ne savons pas quelle fonction attribuer à ces objets. Dans le cas présent, l'intérêt de ces statuettes réside dans le thème iconographique employé.

La première, la plus complète, est une statuette en terre cuite blanche de 95 mm de haut et de 43,5 mm de large. Elle représente :

> un gladiateur tourné à gauche […], en appui sur la jambe gauche, fléchie en avant, la jambe droite tendue, en position de combat. Sa tête est protégée par un casque muni probablement d'un haut cimier. Le rebord est appuyé sur un bouclier lui-même appuyé probablement sur la cnémide. Toute la partie opposée à l'ennemi était ainsi protégée du haut en bas par une armure. Le bras gauche tenait le bouclier et le bras droit l'épée. Un brassard et un gantelet articulé le protégeait aussi. La main est percée d'un petit trou où l'on pouvait fixer une petite épée de métal ou de bois. Le dos et la jambe droite étaient sans protection. L'homme était vêtu seulement, semble-t-il, d'un pagne tenu par une très

15. May 1983, p. 91 ; Daguin s.d., p. 25.

large ceinture. Le potier a tracé à main levée des stries verticales et horizontales pour en marquer les plis, à moins que certains gladiateurs n'aient porté aussi une jupe portant des lamelles de métal[16] (**fig. 4**).

La seconde statuette est davantage sujette à caution et ce en raison de son mauvais état de conservation. En effet, seule la représentation d'un pagne a été conservée. Néanmoins, d'après H. Vertet et M.-Th. Zeyer, les gladiateurs sont les seuls sujets connus portant un pagne[17].



4. Statuette en argile représentant un gladiateur, aucune datation proposée, Musée d'Art et d'Histoire de Langres (© Musées de Langres), 2011.

16. Vertet et Zeyer 1982, p. 79-80.

17. Vertet et Zeyer 1982, p. 81.

Lampes à huile

Les lampes à huile en terre cuite constituent la troisième catégorie d'indices. Certaines d'entre elles présentent très clairement une iconographie liée au thème du spectacle. Certes, la découverte de ces lampes, de la même façon que les statuettes en argile, ne sont pas une preuve directe quant à la présence d'un édifice de spectacle. Néanmoins, il apparaît assez évident que le commerce de ce type de marchandise n'aurait eu aucun sens dans une ville où les consommateurs n'étaient pas sensibilisés à la pratique des jeux. Cela ne semble pas avoir été le cas à *Andemmantunum*. En effet, d'après Ch. Delplace, qui a étudié un important lot de lampes à huile issu des fouilles de la Place des États-Unis, la représentation de « scène de gladiature rencontre un succès certain »[18]. Ce type de vestiges a été mis au jour dans au moins deux secteurs de la ville.

Le secteur de la place des États-Unis est celui qui a livré le plus d'exemplaires. Parmi un lot considérable, sept lampes à huile présentaient un décor de gladiature. Thème que Ch. Delplace a le plus rencontré lors de l'étude de cet ensemble. Tous les sujets n'ont pas pu être identifiés. Ch. Delplace avait proposé pour l'une des lampes la figuration d'un samnite combattant un mirmillon[19]. Après observation des lampes et comparaisons avec d'autres représentations de gladiateurs, nous penchons davantage en faveur de la représentation d'un Thrace dont l'adversaire semble effectivement être un mirmillon (**fig. 5, lampe 1**). De plus, il s'avère que parmi les six autres décors interprétés comme scène de gladiature, quatre autres sont, d'après nous, identifiables. En raison de la présence d'un casque caractérisé par une visière percée de deux trous permettant la vision, de protections aux jambes et au bras tenant l'arme, d'un petit bouclier rectangulaire et surtout d'une épée recourbée, il apparaît que tous les autres gladiateurs que nous avons pu reconnaître sont des Thraces (**fig. 5, lampes 2 et 3**). Cette problématique ne nous concerne pas réellement ici, mais il semble intéressant de relever cette forte proportion de représentation de Thraces dans un même lot de lampes à huile, au détriment des autres catégories de gladiateurs. Peut-on y voir une commande particulière effectuée par une boutique ou à la demande d'un particulier ? Aucune conclusion définitive ne peut être apportée ici.

C'est également un gladiateur thrace qui a été découvert sur une lampe à huile lors de la fouille du Marché Couvert (**fig. 5, lampe 4**).

Enfin, plusieurs autres lampes présentent un autre type de représentation : les masques de théâtre. Malheureusement leur provenance est incertaine et plusieurs vestiges conservés dans les réserves du Musée de Langres sont originaires de diverses zones géographiques, y compris éloignées[20] **(fig. 6)**.

18. Delplace, sous presse.

19. Delplace, sous presse.

20. Certaines lampes à huile peuvent effectivement provenir de Carthage, entre autres.



5. Décors de lampes à huile en terre cuite avec scènes de gladiature. 1 à 3 : Place des Etats-Unis, Ier siècle après J. C. ; 4 : Marché Couvert, place du Centenaire, IIe siècle (?), Musée d'Art et d'Histoire de Langres (© F. Ménec), 2011.



6. Décors de lampes à huile en terre cuite représentants des masques de théâtre. La provenance de ces vestiges est incertaine, datation inconnue, Musée d'Art et d'Histoire de Langres (© F. Ménec), 2011.

Bas-Relief

Des auteurs anonymes, des siècles derniers, ont signalé deux bas-reliefs qui se rattachent, au moins pour l'un des deux, au sujet qui nous concerne ici. En revanche, nous ne sommes pas en mesure de vérifier la véracité de leur propos. De ce fait, nous ne les mentionnons qu'à titre d'informations.

Le premier bas-relief représentait vraisemblablement un combat de gladiateur. D'après plusieurs auteurs, le Comte de Caylus avait décrit ce bas-relief. Malheureusement, à notre connaissance, aucune description précise ne nous est parvenue. Ce bas-relief est absent des collections du Musée d'Art et d'Histoire de la Ville de Langres. S'il existe, il n'est pas impossible qu'il soit parti dans la collection privée du Comte de Caylus ou dans une autre collection privée[21].

La description du second bas-relief est un peu plus confuse ou maladroite. Il s'agit d'une stèle, découverte dans la nécropole sud, au faubourg des Franchises, qui représenterait « un bouffon »[22]. Cette stèle n'a pas été décrite et nous ne savons pas quel crédit accorder à l'identification fournie.

Absence d'indice toponymique

Pour finir, il nous a semblé judicieux de préciser qu'aucun indice toponymique pouvant faciliter nos recherches n'a été mis en évidence.

Toutefois, un dénommé Garnier évoque, en 1948, un jardin de « la Fosse aux Lyons ». Cette mention apparaît, en réalité, dans des registres des délibérations de la Chambre de la Ville de Langres que reprend Garnier bien plus tard. Une délibération du 25 avril 1719 rapporte « qu'un petit jardin dit de la Fosse aux Lyons se situe près de la porte des Moulins » (**fig. 1**). La dénomination attribuée à ce lieu-dit a, semble-t-il, été employée au moins dès 1645. Garnier s'interroge donc sur l'existence d'un éventuel édifice de spectacle dans ce secteur de la ville[23]. Néanmoins, nous pensons qu'il faut davantage prêter à ce terme toponymique un sens social. D'après A. Faure[24], la formule « fosse aux lions » traduit, vraisemblablement, un secteur de la ville occupé par des personnes défavorisées et qui par leur condition de vie pouvaient avoir tendance à effrayer les visiteurs. Nous ne pouvons pas affirmer que cette explication s'applique à Langres. Cependant, le secteur concerné est situé à l'extérieur des remparts. Il endosse donc le rôle de faubourg et peut-être, à une certaine époque, de lieu d'exclusion.

À ce jour, les édifices antiques de spectacle de la ville de Langres demeurent une des principales lacunes de nos connaissances sur l'organisation urbaine d'*Andemantunnum*.

Concernant leur localisation, différentes pistes ont été explorées. La topographie de la ville a alimenté bon nombre de suppositions. En effet, Langres a la particularité d'être implantée sur un promontoire. Par conséquent, plusieurs pentes auraient pu réunir les critères

---

21. Charton 1847, p. 169 ; Migneret 1835, p. 39-40.
22. Aches 1948, p. 61.
23. Garnier 1948. Lettre manuscrite datée du 19 août 1948 et destinée au Chanoine Georges Drioux.
24. Faure 2000, p. 149-169.

suffisants pour accueillir un édifice de spectacle. Malheureusement, les diverses explorations menées jusqu'à aujourd'hui n'ont rien révélé. Néanmoins, de nombreux secteurs de la ville ou de ses environs restent à examiner.

Certes les édifices, en tant que vestiges immobiliers, nous font défaut. Cependant, ce bref inventaire permet de mettre en exergue que les jeux n'étaient pas un loisir méconnu des habitants d'*Andemantunnum*. Bien au contraire, en plus d'y assister, certains y participaient en tant que professionnels. De plus, les combats de gladiateurs semblent, d'après la proportion de vestiges, avoir remporté un vif succès.

Pour finir, il apparaît opportun de rappeler qu'en l'état actuel des recherches, aucun édifice de spectacle n'a été découvert sur le territoire lingon. Faut-il interpréter cette lacune comme un hasard de circonstances en termes de recherches archéologiques ou comme une particularité non définies des édifices de spectacles lingons comme, par exemple, l'utilisation massive de matériaux périssables ?

Bibliographie

Aches J. (1948) : *Langres au Moyen-Âge. Essai d'histoire monumentale*, thèse dactylographiée, Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris.

Anonyme (1736) : « Explication de quelques inscriptions singulières trouvés à Langres pendant les deux dernières siècles », dans *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*, IX, Paris, p. 143-144.

Anonyme (2000) : « Ahlzeimer devant l'énigme », *Bulletin municipal de la ville de Langres*, 47, décembre 2000, p. 16.

Ballet P. (1971) : *La Haute-Marne antique. Époques préhistoriques, celtique, gallo-romaine et mérovingienne. Répertoire bibliographique et essai d'inventaire*, Fougères.

Charton E. (1847) : *Le Magasin Pittoresque*, XV, Paris.

Daguin Cl.-Ch. ABBÉ (s. d.) : *Antiquités Langroises (1830-1870)*, XXIX, p. 14 et 25.

Dechanet H. (2011) : « Le théâtre à Langres des origines à nos jours », *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de Langres*, XXVII, 385, p. 101-102.

Delplace Ch. (à paraître) : « Un stock de lampes trouvé à Langres (fouilles de la Place Bel Air) », dans *Du producteur au consommateur : les céramiques chez les Lingons (IIe s. avant J. C. – IIIe après J. C.).*

Faure A. (2000) : « Paris au diable vauvert ou la fosse aux lions », *Histoire Urbaine*, 2, décembre 2000, p. 149-169.

Garnier A. (1948) : Lettre du 19/08/1948 au Chanoine Georges Drioux à propos de vestiges gallo-romains trouvés à Langres.

Joly M. (2001) : *La Haute-Marne : 52/2, Langres. Carte archéologique de la Gaule*, Paris, 2001.

Le Bohec Y. (2003) : *Inscriptions de la cité des Lingons. Inscriptions sur pierre,* Paris.

Luquet J.-F.-O. (1838) : « Antiquités romaines. Notice sur diverses découvertes archéologiques faites à Langres et aux environs », dans *Annuaire ecclésiastique et historique du diocèse de Langres*, p. 273-274.
May R. (1983) : « Langres, ville romaine. Une approche épigraphique », *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de Langres*, XVIII, 270, p. 91.
Migneret S. (1835) : *Précis de l'histoire de Langres, Langres, Dejussieu*.
Pistollet De Saint-Ferjeux Th. (1867) : Chronique – juillet 1867, *Mémoires de la Société Historique et Archéologique de Langres*, II, p. 8-9.
Vertet H. et Zeyer M.-Th. (1982) : *Les statuettes gallo-romaines en argile du musée de Langres*, Revue archéologique Sites, 10 (Hors-série).

L'*otium* dans les résidences de villégiature, en Gaule romaine

Guillaume Divry*

Dans l'Antiquité, le territoire lingon s'étend sur une vaste zone géographique, localisée sur la partie méridionale de la région Champagne-Ardenne et la partie septentrionale de la Bourgogne. Il occupe les trois-quarts du département de la Haute-Marne actuelle, au nord, la moitié de la Côte-d'Or, au sud, et recoupe respectivement au nord-ouest, à l'ouest et à l'est les départements de l'Aube, de l'Yonne et de la Haute-Saône. L'occupation du sol y est particulièrement dense avec, pour capitale de cité, *Andemantunnum*, l'actuelle ville de Langres, des agglomérations secondaires comme Lux ou Vertault, des sanctuaires tels que celui de Mirebeau, des établissements ruraux comme la *villa* d'Andilly-en-Bassigny, celle de Rouvres-en-Plaine ou encore celle de Colmier-le-Bas.

L'organisation spatiale des établissements ruraux et plus particulièrement des *villae* lingonnes s'articule selon plusieurs aspects. Tout d'abord, il s'agit d'habitats dits « dispersés », ce qui induit une notion d'isolement, par opposition aux habitats dits « groupés » qui correspondent aux agglomérations. Cependant, cette dispersion reste relative, car ces *villae* sont connectées aux réseaux de voies par des chemins secondaires. De plus, la répartition spatiale de ces établissements ruraux est indubitablement liée à un certain nombre de critères géographiques, hydrographiques et géologiques tels qu'une installation à flanc de coteau, la proximité d'une source d'eau ou encore l'existence de gisements d'argile ou de carrières de pierre par exemple.

Ces critères nous ont principalement été rapportés par les auteurs antiques. Outre la transmission de données relatives aux meilleurs choix d'implantation des *villae*, certains d'entre eux, comme Cicéron, Varron ou encore Pline le Jeune, ont exprimé dans leurs écrits les plaisirs et les loisirs qu'ils ont connus dans leurs domaines. En effet, si l'établissement rural a pour

* *La dynamique de l'habitat rural dans l'est de la Gaule, à travers l'exemple des Lingons,* thèse en cours sous la direction du Professeur G. Sauron, à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

fonction initiale d'être un centre de production agricole et/ou artisanale, il n'en reste pas moins un lieu de détente et de repos, où chaque élément architectural peut laisser transparaître la richesse et la réussite de son propriétaire.

Dans le secteur géographique qui nous concerne, l'appréhension de ce type d'information s'appuie sur l'exemple de quelques sites bien fouillés[1]. Ces derniers correspondent cependant à un faible pourcentage des établissements ruraux connus en territoire lingon. Il faut donc rester prudent quant à l'utilisation des données fournies par les sites bien documentés. En effet, ces données ne sont pas représentatives de l'ensemble du corpus de cette région. Néanmoins, afin d'illustrer au mieux nos propos, quelques exemples seront choisis parmi des établissements ruraux découverts dans d'autres territoires de l'Empire, qui ont fait l'objet d'une étude approfondie.

Nous pouvons donc nous interroger sur la façon dont les loisirs se traduisent dans les résidences de villégiature. Quels indices permettent d'aborder la problématique du loisir et du repos dans un contexte rural où le travail artisanal et agricole est omniprésent ?

Afin d'exprimer au mieux ces différentes notions, nous nous pencherons, tout d'abord, sur le contexte environnemental, propice au calme et au repos. Puis, nous nous intéresserons à l'organisation spatiale et à l'architecture des *villae* qui, suivant la richesse de leurs propriétaires, adoptent un certain nombre de caractéristiques et d'éléments qui s'inscrivent dans une démarche de plaisir et d'oisiveté. Enfin, nous aborderons les différentes activités, liées au divertissement, qui pouvaient avoir lieu dans ces résidences rurales.

Un environnement propice au repos du corps et de l'esprit

L'installation d'un établissement en milieu rural repose sur un ensemble de choix et de contraintes techniques, abordé dans les récits latins. Des géographes comme Strabon, des agronomes comme Columelle ou encore des hommes politiques comme Caton l'Ancien se sont évertués à transmettre les conditions optimales de l'implantation d'une *villa* dont la fonction devait être autant régie par l'activité agricole et/ou artisanale, le *negotium*, que par les loisirs d'une résidence de villégiature, l'*otium*[2]. Aussi, plusieurs critères sont mis en avant par ces auteurs latins. Tout d'abord, la *villa* rurale doit être établie en hauteur, à flanc de coteau, par exemple, et bien orientée, afin que l'ensoleillement soit optimal, tant pour les cultures que pour le plaisir de son propriétaire. Ces deux premières conditions d'installation permettent non seulement de se prémunir de certaines catastrophes climatiques telles que les inondations en

1. DIVRY G. (2010) : *Les établissements ruraux gallo-romains en Haute-Marne*, mémoire de Master 1, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), dir. G. Sauron, non publié.

2. Strabon : *Geôgraphika*, livre III et IV, éd. Tardieu 1867 ; Columelle : *Res Rustica* I, V, 5 et I, VI, 10 ; Caton l'Ancien : *De Agri Cultura*, I, 3, éd. Nisard 1851.

fond de vallée, mais également de profiter au mieux des bienfaits de la nature. En effet, cette installation en hauteur, qui plus est baignée de lumière, favorise le plaisir des sens. À flanc de coteau, de colline ou de montagne, la vue dégagée offre un spectacle qui ravit le propriétaire du domaine, tandis qu'il profite d'un air frais et vivifiant. Il en est de même pour les *villae* installées en bord de mer, où l'air iodé et la vue panoramique jusqu'à l'horizon sont des critères recherchés par les propriétaires fortunés. Pline le Jeune, dans l'une de ses célèbres lettres à Gallus, décrit sa luxueuse *villa* maritime de Laurente de manière exhaustive et ne manque pas de rappeler tous les bienfaits qu'elle lui procure (**fig. 7**).

> N'ai-je pas raison de tant chérir cette retraite, d'en faire mes délices, d'y demeurer si longtemps ? En vérité, vous aimez trop la ville, si vous n'avez pas envie de passer avec moi quelques jours en un lieu si agréable. Puissiez-vous y venir, pour ajouter à tous les charmes de ma maison ceux qu'elle emprunterait de votre présence ! Adieu[3].

Cette situation géographique, à la fois isolée et privilégiée, tranche radicalement avec l'effervescence des agglomérations où la foule se presse, où le bruit et les odeurs des diverses activités, notamment artisanales, sont omniprésents.



7. Restitution en perspective de la *villa* de Pline le Jeune, *La Laurentine*, au début du IIe siècle après J. C., d'après J. Bouchet, 1852 (© G. Divry), 2012.

3. « *Justisne de caussis eum tibi videor incolere, inhabitare, diligere secessum ? Quem tu, nimis urbanus es, nisi concupiscis : atque utinam concupiscas ! ut tot tantisque dotibus villulae nostrae maxima commedatio ex tuo contubernio accedat. Vale* », Pline le Jeune, *à Gallus*, II, lettre XVII, éd. Nisard 1842, p. 543-544.

Parmi ces différents critères d'implantation, la présence d'une forêt est également préconisée, tout d'abord, pour des raisons économiques, mais également pour les possibilités de loisirs qu'elle offre. L'abondance de bois à proximité du domaine facilite, en effet, la construction et l'embellissement des *villae*, comme l'élaboration d'une galerie ouverte ou celle d'un plancher, par exemple. En outre, la faune sauvage est plus importante sous couvert forestier que dans les plaines. Ainsi, le maître des lieux peut s'adonner à la chasse, activité divertissante réservée à une élite. Nous reviendrons plus loin sur les activités pratiquées dans ces établissements ruraux.

Enfin, la présence à proximité d'une source aquifère constitue probablement l'argument principal pour l'installation d'une résidence de villégiature. En effet, cette richesse naturelle constitue avant tout un outil indispensable pour une implantation à long terme. Outre son usage domestique, elle est utilisée pour l'agriculture et les activités artisanales telles que les ateliers de potiers, de tuiliers ou de forgeron. Cependant, un apport régulier en eau favorise la construction de complexes thermaux, de fontaines et de bassins qui ponctuent la vie paisible du propriétaire des lieux et de ses convives. Ainsi, il n'est pas rare d'observer des systèmes de canalisation dans ces établissements ruraux. À Isômes (Haute-Marne), près du village actuel, une *villa* gallo-romaine a été identifiée par R. Goguey, en 1975. Sur le plan dressé à partir des clichés aériens figure, aux abords immédiats de la construction principale, de longs tracés. Selon l'auteur de ces clichés, ces tracés peuvent éventuellement être interprétés comme des canalisations[4]. Cependant, en l'état actuel des connaissances, il n'est pas possible de pousser plus en avant cette réflexion.

L'homme contribue également à dessiner dans ce paysage rural un havre de paix et de repos, par la mise en place de jardins et de cours. Afin d'agrémenter la beauté primitive de la nature, l'environnement immédiat d'un domaine rural peut être aménagé de différentes manières. Dans la plupart des cas, il s'agit de jardins d'agrément ou *pars fructuaria*. Ces écrins de verdure sont établis dans l'enceinte même des domaines ruraux et sont réservés exclusivement au maître des lieux et à sa famille[5]. L'agencement est propre à chaque établissement rural ; cependant, certains éléments récurrents méritent d'être mentionnés. En effet, il n'est pas rare d'y trouver des fontaines, des statues, des bosquets, ou encore des arbres fruitiers, par exemple. Ces jardins ne sont pas sans rappeler ceux des *domus*, où l'organisation et l'harmonie de l'espace doivent ravir le propriétaire et ses convives. La *domus* dite du « Prétoire », à Vaison-la-Romaine (Vaucluse), comprend notamment un vaste jardin, implanté dans le péristyle de la demeure[6]. Néanmoins, dans ce contexte rural, l'espace occupé permet davantage de créativité et d'éléments qui embellissent le cadre de vie du maître du domaine.

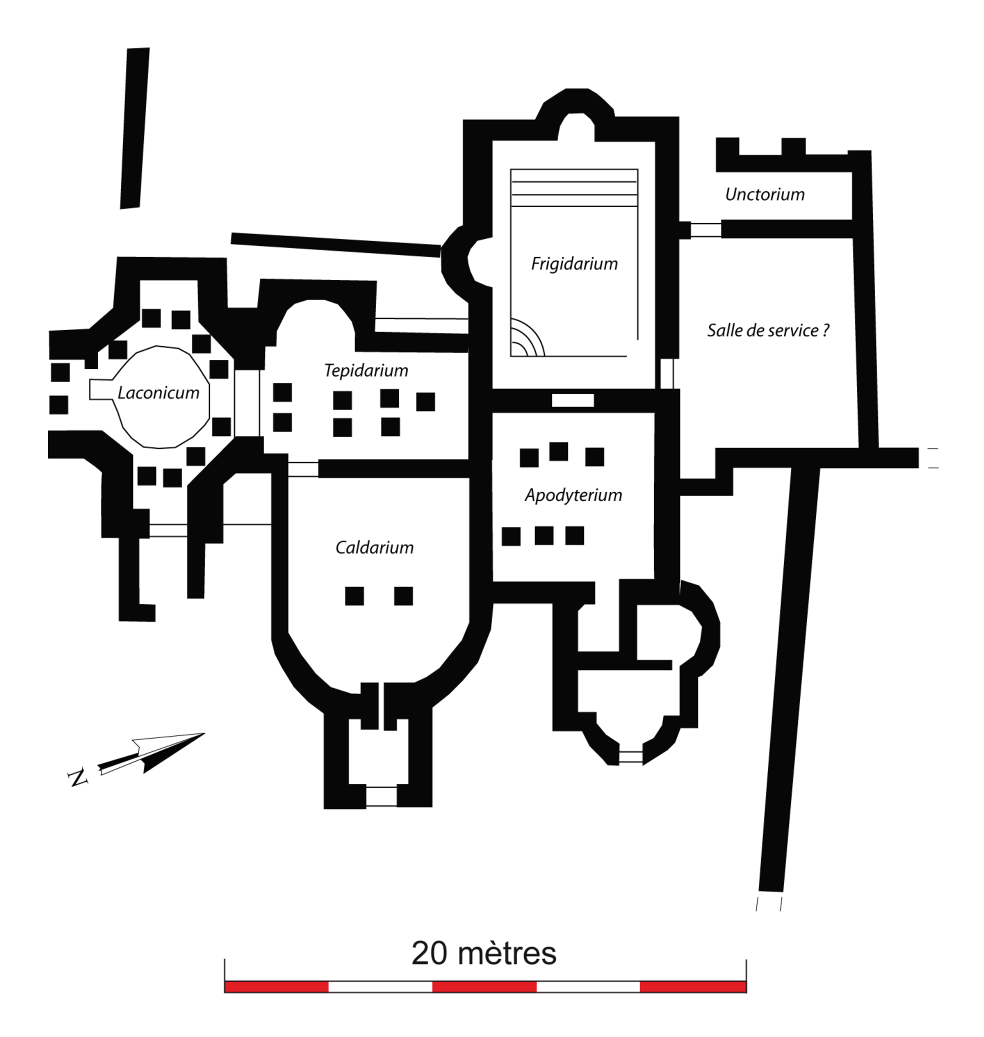
4. David et Goguey 1982, p. 151.

5. Robert 2011, p. 113.

6. Coulon 2006, p. 28.

Un cadre architectural dédié au plaisir et à l'oisiveté

L'organisation spatiale et l'architecture des *villae* gallo-romaines en territoire lingon sont très variées. Les plans et la fonction des bâtiments qui ont été mis au jour traduisent la richesse de leurs propriétaires. Ainsi, une modeste ferme peut comprendre une résidence peu décorée avec des bâtiments agricoles relativement proches de cette dernière, tandis que le vaste domaine rural s'articule en deux espaces bien distincts : une partie résidentielle ou *pars urbana*, réservée au maître et à sa famille, et une partie agricole ou *pars rustica* qui comprend les bâtiments agricoles et/ou artisanaux. Dans ce cas précis, un mur de séparation est souvent observé entre ces deux espaces. Afin de répondre à la problématique posée par la question de l'*otium* en contexte rural, nous nous intéresserons principalement à ces grandes *villae*, les petites structures ayant révélé peu d'informations relatives au sujet qui nous concerne ici.



8. Plan des thermes de la *villa* d'Andilly-en-Bassigny vers 70 après J. C., sous l'angle nord-est, d'après Th. Zeyer, 1992 (© G. Divry), 2012.

Parmi les nombreuses pièces et espaces que peuvent compter ces établissements ruraux, les cours intérieures constituent un élément prépondérant dans l'organisation spatiale. Ce type d'espace a été observé, entre autres, dans les *villae* de Rouvres-en-Pleine (Côte-d'Or)[7] et de Chaumont (Haute-Marne), lieu-dit « Bois du Fays »[8]. Ces cours sont généralement situées au centre du bâtiment résidentiel, pour les *villae* à plan centré, parfois encadrées sur trois côtés par une galerie de façade dans le cas des *villae* à péristyle. Ce plan est, par ailleurs, très répandu dans la campagne lingonne. L'aménagement de ces cours varie d'un site à l'autre. Néanmoins, il n'est pas rare d'y retrouver les restes d'une fontaine, d'une statue ou encore d'un bassin. Ces espaces font généralement écho aux *partes fructuaria* et de ce fait, aux *atria* des *domus* et *villae* suburbaines des agglomérations. En effet, elles servent avant tout à reproduire un cadre naturel au sein des édifices et à inspirer le calme et la sérénité.

Un deuxième espace, récurrent dans le plan des établissements ruraux lingons et plus généralement dans les *villae* gallo-romaines, contribue à divertir le maître des lieux, sa famille, voire ses hôtes. Il s'agit des complexes thermaux. D'un site à l'autre, leur taille et le nombre de pièces qui les composent peuvent varier. De manière générale, les thermes d'une *villa* sont organisés selon le même schéma que les thermes publics mis au jour dans les agglomérations gallo-romaines, à savoir une série de pièces tièdes, chaudes et froides. Les thermes de la *villa* d'Andilly-en-Bassigny (Haute-Marne) au lieu-dit « Charge d'Eau », constituent un exemple particulièrement riche de complexe thermal. En effet, ce dernier s'organise autour de cinq *praefurnia* et comprend notamment un *tepidarium* (salle tiède), un *caldarium* (salle chaude) et un *frigidarium* (piscine froide). L'ensemble est complété par un *apodyterium* (vestiaire) donnant accès à une baignoire individuelle et à un cabinet de toilette (*labrum*), et par un *laconicum* ou étuve sèche[9] (**fig. 8**). Il apparaît clairement, au vu du nombre de complexes thermaux retrouvés dans les *villae* gallo-romaines, que ce type d'édifice était très répandu et recherché[10]. Il faut néanmoins remarquer que l'activité thermale n'est pas propre aux habitats ruraux ; au contraire, elle imite clairement le thermalisme urbain privé et public. Peut-être faut-il y voir la nécessité pour les propriétaires de ces domaines de conserver, malgré leur installation à la campagne, une certaine qualité de vie directement inspirée de ce qu'ils connaissent en ville.

Les décors, retrouvés dans bon nombre d'établissements ruraux gallo-romains, constituent un autre aspect primordial dans l'appréhension du loisir et de l'oisiveté de leurs propriétaires. Qu'il s'agisse de mosaïques, d'enduits peints ou encore de placages de marbre, ces éléments sont très souvent retrouvés dans les *villae* lingonnes qui ont fait l'objet de fouilles

7. David et Goguey 1982, p. 152.

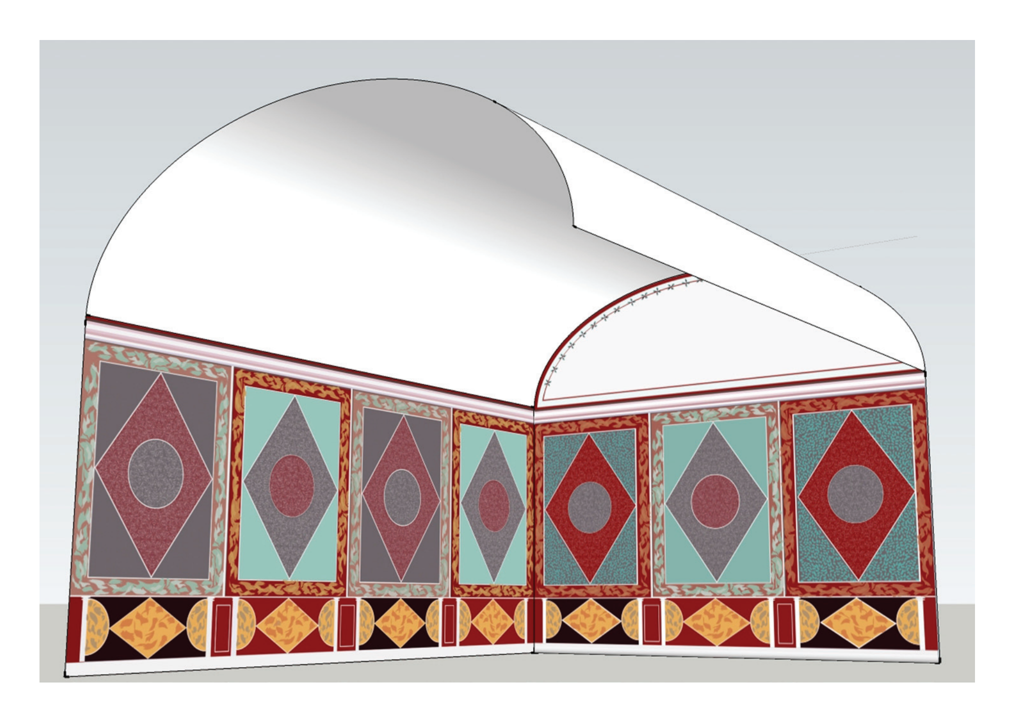
8. Cavaniol 1903, pl. 2.

9. Ballet 1971, p. 13.

10. Sur un corpus d'environ 70 sites haut-marnais ayant fait l'objet d'une étude approfondie, un tiers a révélé l'existence de complexes thermaux.

approfondies. Suivant sa nature et la thématique représentée, un décor peut nous renseigner sur différents aspects de la vie quotidienne de son propriétaire.

Tout d'abord, l'embellissement d'une *villa* constitue un précieux marqueur de la richesse de ses habitants. Le marbre importé, par exemple, est souvent employée pour constituer des placages dans les pièces de bain ou les salles de réception. Cependant, la rareté et le coût de certains matériaux ont amené les artisans à développer des techniques décoratives moins onéreuses. Ainsi, il n'est pas rare de découvrir des fragments d'enduits peints imitant, par exemple, le marbre. Les fouilles effectuées sur la *villa* d'Andilly-en-Bassigny (Haute-Marne) ont révélé l'existence de ce type de décor[11]. Il apparaît évident que ces fresques à imitation de marbres mettent en exergue le goût du propriétaire pour l'esthétique et le luxe. Néanmoins, la présence d'imitations plutôt que de véritables marbres traduit, sans doute, un certain souci d'économie (**fig. 9**).



9. Décor à imitation de marbres dans la *villa* d'Andilly en Bassigny. Proposition de restitution en perspective des parois. Infographie : J. F. Lefèvre, CEPMR (© Cl. Serrano, conservatrice du patrimoine, CG 52), 2009.

11. Serrano et Groetembril 2011, p. 21.

En outre, les thèmes abordés dans ces décors contribuent à apporter une certaine harmonie aux pièces dans lesquelles ils ont été installés et soulignent l'intérêt des propriétaires pour la nature qui les environne. À Colmier-le-Bas (Haute-Marne), par exemple, dans la *villa* des « Cloisets », plusieurs fragments d'une grande mosaïque ont été mis au jour lors des fouilles entreprises par M. de Varaignes, en 1780. Cette dernière représentait, selon toute vraisemblance, un chasseur, une bergère, des chiens et un cerf. Malheureusement, la mosaïque n'a pu être conservée et est aujourd'hui perdue[12]. Dans la région géographique concernée par cette étude, aucun autre décor évoquant un thème champêtre n'a été retrouvé en contexte rural. Néanmoins, il existe des comparaisons dans d'autres régions. Le cas de la *villa* de Séviac (Gers) est particulièrement intéressant à exposer ici. En effet, de nombreuses mosaïques y ont été mises au jour et les motifs représentés sont très variés tels que des grappes de raisin, des paniers de fruits, des arbres fruitiers, ou encore des motifs végétaux en feuille d'acanthe[13].

Des activités dédiées au divertissement et au plaisir

Les établissements ruraux ont pour vocation première la production agricole et/ou artisanale. Dans les grands domaines, le *villicus* est chargé d'assurer la bonne gestion des lieux mais également de gérer le négoce, ce qui laisse au maître tout loisir de s'occuper comme bon lui semble. Parmi les activités reconnues à ce jour, la chasse constitue un plaisir souvent recherché par les propriétaires de *villae*. La proximité d'une forêt et l'abondance de gibier offraient une source inépuisable d'occupation. La découverte récurrente, au sein même de ces domaines, d'andouillers ou de bois de cerf ainsi que de défenses de sanglier, par exemple, montre bien l'importance qui était accordée à la chasse. Ainsi, nous pouvons signaler que sur le site de la *villa* de Villelaure (Vaucluse), une représentation de chasse au lièvre a été mise au jour[14]. À Chaumont (Haute-Marne), sur le site de la *villa* de la « plaine du Fays », des andouillers de chevreuils, des bois de cerfs et des défenses de sangliers ont été découverts dans la partie résidentielle. Par ailleurs, cette activité pouvait remplir diverses fonctions dans certains établissements ruraux. Elle contribuait, non seulement à fournir une activité physique régulière au maître du domaine, mais également à procurer éventuellement du gibier destiné à la consommation et enfin à alimenter en matières premières les ateliers de tabletier qui étaient, parfois, installés dans ces domaines. Dans la Marne, par exemple, sur le site de la *villa* de « La Perte » près de Cuperly, plusieurs ébauches de « règles » en os ont été mises au jour, dans la

12. Stern 1963, p. 121.
13. Balmelle et Aragon-Launet 1987, p. 190.
14. Coulon 2006, p. 182.

cave de la *pars urbana*[15]. Cette découverte traduit vraisemblablement une production en série d'instruments de mesure.

Comme il a été démontré plus haut, les thermes figurent également parmi les activités privilégiées en milieu rural. Outre l'aspect hygiénique que les bains pouvaient procurer, c'était avant tout un lieu de repos, de discussion et d'échanges[16]. Au vue de la superficie de certains complexes thermaux, il apparaît évident que ces édifices pouvait accueillir plusieurs personnes en même temps. De plus, la somptuosité des décors mis au jour dans certaines *villae* laissent à penser que ces espaces devaient révéler la richesse et la réussite sociale de leur propriétaire. Les thermes de la *villa* d'Andilly-en-Bassigny constituent un exemple parfait, puisqu'elles couvrent près de 750 m² et étaient notamment décorées de placages de marbre et de mosaïques[17] (**fig. 8**).

L'aspect luxueux de certaines pièces permet également d'imaginer d'autres occupations, notamment en lien avec cette fonction dévolue aux *villae* prestigieuses : la vitrine de la réussite sociale de leurs propriétaires. Outre l'aspect esthétique, certains décors étaient en adéquation avec la fonction de la pièce. Nous pouvons citer le cas d'une mosaïque représentant un canthare mis au jour dans, de tout évidence, la salle de réception de la *villa* de Colmier-le-Bas (Haute-Marne) (**fig. 10**). Ce vase, utilisé pour boire le vin, évoque les probables réceptions fastueuses qui étaient organisées dans cet établissement rural. Enfin, nous pouvons également mentionner le site de la *villa* du Palat à Saint-Émilion (Gironde), où une mosaïque évoquant des motifs marins a été mise au jour dans le bassin d'une probable salle d'apparat[18].



10. Fragment d'une mosaïque du IIe siècle ap. J. C., mise au jour dans la *villa* de Colmier-le-Bas au lieu-dit « Les Cloisets », en Haute-Marne (© G. Divry), 2011.

15. Prévot 2010, p. 540.

16. Coulon 2006, p. 171.

17. Zeyer et Cardinal 1992, p. 6.

18. Balmelle, Gauthier, Monturet 1980, p. 63.

À l'image des indices relatifs aux activés, fournis par les décors, quelques éléments mobiliers, retrouvés fréquemment lors des fouilles, nous renseignent sur les jeux qui pouvaient être pratiqués à cette époque. Des jetons en os ou en céramique, dont l'utilisation précise nous échappe encore, ou encore des dés, prouvent que les distractions faisaient partie du quotidien. Dans les *villae* de Chaumont et d'Andilly-en-Bassigny mentionnées plus haut, ce type de mobilier a été retrouvé en plusieurs exemplaires (**fig. 11**).



11. Jeton en os découvert sur le site de la *villa* d'Andilly-en-Bassigny, lieu-dit « Charge d'Eau », nº inv. 2426 (© Cl. Serrano, conservatrice du patrimoine, CG 52), 2010.

Réflexions générales

Il apparaît donc clairement, à la lecture des données présentées ci-dessus, que les établissements ruraux s'inscrivent notamment dans une perspective de loisir et d'oisiveté. Cela transparait dans les différents aspects qui caractérisent l'établissement.

Tout d'abord, le repos et la sérénité sont facilités par un environnement adéquat et une résidence à l'organisation spatiale réfléchie. Le calme et la beauté de la nature semblent être des atouts recherchés.

De plus, malgré l'omniprésence de bâtiments et de mobiliers en lien avec les activités agricoles et/ou artisanales, retrouvés presque systématiquement en contexte de fouille, une séparation nette entre la *pars rustica* et la *pars urbana* est évidente. Cette division du domaine met en exergue le souhait du propriétaire de distinguer travail et repos ainsi que négoce et loisirs.

La construction de complexes thermaux ou le choix du décor intérieur agrémentent un confort de vie que les citadins pourraient presque envier.

À cela s'ajoutent les jeux, les fêtes, les bains, la promenade et la chasse. Ces derniers constituent les principaux divertissements reconnus dans les établissements ruraux. Propres à la *pars urbana* et donc au maître du domaine et à sa famille, ces loisirs ne concernaient donc qu'une partie des habitants de ces domaines ruraux. En revanche, chaque catégorie sociale devait avoir accès à certains loisirs. Alors que les thermes et la chasse étaient réservés à l'élite, les jetons et les dés provenant de jeux que nous qualifions aujourd'hui « de société » pouvaient, en effet, également être utilisés par des occupants du domaine d'une catégorie plus modeste.

Cependant, il faut rappeler que le sens des affaires, le *negotium*, n'est jamais très éloigné de cette notion d'*otium*, car au-delà de la recherche du plaisir, c'est également la mise en valeur du propriétaire et de sa réussite sociale dont il est parfois question. Il semble, en effet, évident, qu'en l'absence de négoce performant, les loisirs et les plaisirs au sens large devaient être plus restrictifs.

Bibliographie

Sources

Nisard M. (1842) : *Quintilien et Pline le Jeune, œuvres complètes avec la traduction en français*, Paris, J.-J. Dubochet et Compagnie.

— (1851) : *Les Agronomes latins, Caton, Varron, Columelle, Palladius avec la traduction en français*, Paris, J.-J. Dubochet, Le Chevalier et Compagnie.

Références

Agache R. (1981) : « Romanisation des campagnes en Gaule Belgique », *Histoire et Archéologie. Les dossiers*, 58, Dijon, p. 20-27.
Ballet P. (1971) : *La Haute-Marne antique. Époques préhistorique, celtique, gallo-romaine et mérovingienne. Répertoire bibliographique et essai d'inventaire*, Fougères.
Balmelle C. et Aragon-Launet P. (1987) : « Les structures ornementales en acanthe dans les mosaïques de la *villa* de Séviac à Montréal (Gers) », *Gallia*, 45, p. 189-208.
Balmelle C., Gauthier M., Monturet R. (1980) : « Mosaïques de la *villa* du Palat à Saint-Emilion (Gironde) », *Gallia*, 38, 1, p. 59-96.
Bouchet J. (1852) : *Le Laurentin, maison de campagne de Pline-le-Consul, restitué d'après sa lettre à Gallus*, Paris.
Cavaniol H. (1903) : « Au Fays, la ferme gallo-romaine », *Annales de la Société d'Histoire, d'Archéologie et des Beaux-Arts de Chaumont*, II, 14, p. 187-198.
Cavaniol H. (1905) : « Une habitation gallo-romaine dans la plaine du Fays », *Annales de la Société d'Histoire, d'Archéologie et des Beaux-Arts de Chaumont*, II, 19, p. 277-296.
Coulon G. (2006) : *Les Gallo-Romains, vivre, travailler, croire, se distraire, 51 av. J.C. – 486 ap. J.C.*, Paris, p. 165-182.
David J. et Goguey R. (1982) : « Les villas gallo-romaines de la vallée de la Saône découvertes en prospection aérienne », *RAE*, 43, p. 143-172.
Didier J.-Ch. et Harmand J. (1969) : « Les mosaïques de Colmier-le-Bas, lieu-dit "Aux Cloisets", *Mémoires de la Société Historique et Archéologique de Langres*, V, 10, p. 186-212.
Grenier A. (1906) : *Habitations gauloises et villas latines dans la cité des Médiomatrices*, Paris.

Prévot Ph. (2010) : « Un atelier de fabrication de règles en os dans une *villa* gallo-romaine de Cuperly (Marne) ? Étude technologique d'ébauches de règles réalisées en série », *RAE*, 59.2, p. 539-565.
Robert J.-N. (2009) : *La vie à la campagne dans l'antiquité romaine*, Paris.
— (2011) : *L'empire des loisirs, l'otium chez les Romains*, Paris.
Serrano C. et Groetembril S. (2011) avec la collab. de A. et P. Blanc : « Le programme décoratif de la *villa* d'Andilly-en-Bassigny, fouilles anciennes et récentes », *BSSNAHM*, 10, p. 21-40.
Stern H. (1963) : *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, I. 3. *Province de Belgique, partie sud*, Paris.
Thévenard J.-J., Villes A., Neiss R. (1996) : *La Haute-Marne, 52/1, Carte archéologique de la Gaule*, Paris.
Tardieu A. (1867) : *Géographie de Strabon*, traduction nouvelle, Paris.
Zeyer Th. et Cardinal J. (1992) : *Andilly-en-Bassigny : villa gallo-romaine, nécropole mérovingienne*, Langres.

L'*OTIUM* ET LA MORT : PLAISIRS ET LOISIRS AU DELÀ DE LA VIE À PROPOS DE QUELQUES MAUSOLÉES DU MONDE ROMAIN

Sandy Gualandi*

La vie et la mort constituent une antinomie dans nos esprits. Cette opposition s'exprime notamment au travers des espaces destinés aux morts et aux vivants dans le monde romain. Aujourd'hui, nous revenons sur cet état de fait en constatant que ces deux notions sont plus complémentaires que vraiment divergentes : les nécropoles, villes des morts, ont bien des points communs avec celles des vivants. Ces dernières années, la situation topographique des espaces funéraires et le rapport entre l'habitat et les tombes monumentales entre autres font l'objet de nombreuses attentions dans notre communauté ; le lien entre ces deux mondes se fait ressentir.

Rien de mieux qu'un thème comme l'*otium* pour tenter d'en débattre une fois de plus. L'association peut sembler insolite, et il est vrai qu'aucun rapprochement n'a *a priori* été proposé auparavant. Comment le loisir et le plaisir s'associeraient-ils à une notion funeste ? Par quels moyens sont-ils exprimés et sur quels supports ? Notre propos nous pousse inévitablement à effectuer une recherche non sans ambigüité, les représentations liées au funéraire étant souvent sources de commentaires plus ou moins bien interprétés. Néanmoins, cette réflexion peut certainement nous conduire vers de nouvelles perspectives.

Il est connu que le citoyen romain, lorsque celui-ci est membre de l'élite de sa cité, se plaît à construire pour lui et ses héritiers un tombeau monumental érigé à un endroit où il sera vu de tous. S'il se réjouit à l'idée que sa dernière demeure persiste à la vue des passants durant des générations, le commanditaire met tout en œuvre pour que sa tombe reflète non seulement la

* *Les mausolées en Gaule romaine,* thèse en cours sous la direction du Professeur G. Sauron, à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

splendeur d'une œuvre architecturale, mais qu'elle soit également dotée de multiples évocations de sa vie passée.

Même si une telle enquête s'avère nécessairement complexe puisqu'elle semble appliquer un principe limité aux êtres vivants, nous tenterons de découvrir les représentations de ces plaisirs et loisirs dans la maison du mort en prenant le tombeau comme source d'information, et ce, avec tous les supports matériels qu'il possède : relief, enduit peint, décor architectural, ou encore sources testimoniales. Nous nous attacherons en même temps à souligner les notions symboliques affectées à certaines de ces œuvres.

Nous introduirons nos propos en évoquant ce que les Allemands nomment les *Gräberstraßen*[1]. En effet, l'existence d'une liaison permanente entre les habitants de la cité et les morts des nécropoles est plus évidente lorsqu'il s'agit d'évoquer les grandes voies bordées de tombeaux. Considérés comme des éléments vecteurs du paysage, ces derniers se localisent en des espaces de circulations optimales afin de ne jamais sortir du cercle des vivants. Ces lieux, propices à la déambulation, peuvent être également ceux de la discussion, de la méditation et bien sûr du recueillement. Ainsi, il n'est pas rare de retrouver, au devant de certaines architectures, des *scholae* qui, par leurs formes semi-circulaires, évoquent le geste d'accueil. Destinées au visiteur, passant ou curieux, ces banquettes étaient propices à la discussion, la contemplation ou



12. Mausolée A63, deuxième moitié du Ier siècle avant J. C., nécropole romaine de Cumes, Italie (© S. Gualandi), 2011.

1. Roth-Congès 1990, p. 337-350.

au bavardage de ceux ou celles qui s'y reposaient. La nécropole romaine de Cumes[2] (Campanie, Italie) présente ce type d'architecture funéraire singulière : le mausolée A63, construit dans la deuxième moitié du Ier siècle avant J. C., ceint d'un enclos rectangulaire, comporte deux *scholae* caractérisées par des bancs en tuf gris semi-circulaires, axés symétriquement de part et d'autre de la structure funéraire (**fig. 12**).

Ces aménagements pouvaient également faire l'objet de multiples attentions architecturales, en témoigne la tombe de la prêtresse *Mamia* dans la nécropole de la porte d'Herculanum à Pompéi : les extrémités de la banquette, qui est légèrement surélevée par rapport au niveau du sol, présentent un décor de griffes de lion surmonté d'ailes qui forment alors les bras du siège (**fig. 13**).

Si ce premier support de l'architecture funéraire ne semble pas matérialiser un espace destiné au seul recueillement, d'autres éléments sont à prendre en considération. En ce qui concerne la sépulture elle-même, une question se pose : quels thèmes sont privilégiés à travers les scènes représentées ? Le tombeau d'un homme est parfois l'œuvre d'une vie entière, en témoignent les nombreux testaments qui mettent en évidence pas à pas la conception de tels édifices, il est donc certain que le choix de l'iconographie et l'attention portée au décor ne sont pas faits à la hâte, bien au contraire. Concernant la manifestation de *l'otium,* l'intérêt réside dans le choix des représentations. Au regard de l'iconographie, trois possibilités semblent être privilégiées : cette marque peut être le témoignage d'une passion du commanditaire de son vivant, l'homme ayant été avide de spectacles et autres loisirs de la ville. Ce dernier a tout aussi bien pu être non pas un spectateur de l'*otium* mais un acteur, qu'il ait alors un passé



13. *Schola* du tombeau de la prêtresse Mamia, nécropole de la porte d'Herculanum, Pompéi, Italie (© S. Gualandi), 2011.

2. Fouilles du centre Jean Bérard, sous la direction de J.-P. Brun (Collège de France) et P. Munzi (CNRS). Les campagnes s'effectuent depuis le début des années 2000 dans la nécropole et font toujours l'objet de recherches.

de gladiateur, de sportif émérite ou encore de comédien. Par ailleurs, il a pu être le mécène à l'origine de grandes célébrations, qui deviennent alors sources de l'imagerie du tombeau. Dans tous les cas, notre commanditaire est un homme riche, qui a bénéficié de son vivant de tous les plaisirs dont pouvait jouir un homme de son rang.

Le défunt, dans ses plus riches heures, pouvait profiter d'un *otium urbanum*, au sein des édifices publics de la cité destinés à cet effet. Rappelons de ce fait que c'est dans le cadre de jeux funèbres que les premiers *munus* apparurent. À la mort d'un membre de l'élite locale, la procession funèbre s'accompagnait de jeux à caractère privé dans un premier temps, qui devinrent rapidement publics, en raison de l'engouement porté à ces spectacles, qui pouvaient mettre en scène jusqu'à une centaine de gladiateurs, le tout en l'honneur et dans le but de satisfaire le défunt (en 160 avant J. C., des spectateurs désertèrent le théâtre où l'on jouait la deuxième représentation de l'*Hécyre* de Térence pour se bousculer au *munus* donné par le fils de Paul Emile[3]).

Les jeux de gladiatures ont fait l'objet d'un grand nombre de représentations. Même si celles-ci ne font pas partie de nos sources aujourd'hui, les stèles, tout comme les épitaphes, sont des supports matériels favorables à l'expression de l'*otium*, et particulièrement envers les acteurs de ces jeux. La stèle d'un gladiateur thrace[4] (IIIe siècle après J. C.), aujourd'hui conservée au musée du Louvre, illustre l'activité de son commanditaire, représenté paré de tout son équipement : *sica,* casque, bouclier et jambières. L'architecture funéraire monumentale n'est pas en reste quand il s'agit d'évoquer ces combats, et la configuration des frises permet le développement de telles scènes, en témoigne celle du monument funéraire du sévir *Lusius Storax*, qui évoque au spectateur du tombeau le souvenir de cérémonies offertes par le défunt (**fig. 14**).

C'est au cœur des grands édifices de spectacles romains, le cirque et l'amphithéâtre, que l'*otium* était à son paroxysme. Les réjouissances qui s'y déroulaient sont une source inépuisable d'une iconographie particulièrement prisée. Le thème étant privilégié dans l'architecture domestique, le domaine funéraire n'a pas dérogé à la règle. On ne compte plus le nombre de sarcophages



14. Frise du monument funéraire du sévir Lusius Storax, début Ier siècle après J. C., Rome, Italie (© S. Gualandi), 2012.

3. Golvin et Landes 1990, p. 26.

4. Provenance : Thyateira (Turquie), MA 4492.



15. Course de biges, IIe-IIIe siècle de notre ère, musée Lamourgier, Narbonne (© S. Gualandi), 2012.

représentant des scènes de courses de chars, de luttes, ou encore des urnes dont le pourtour a été orné d'événements glorieux. Au sein des mausolées, les mêmes scènes semblent favorisées. Peut-être même sont-ce celles dont les actions se situent au passage le plus périlleux, l'idée de mettre en valeur le caractère héroïque et victorieux n'ayant pas échappé au commanditaire, toujours à l'affut de valoriser sa propre personne.

Nous observerons alors deux tendances : soit nous avons affaire à une course typique, mettant en scène le conducteur, son char et son cheval, soit nous constatons l'introduction de divinités. Dans notre cas, c'est la première tendance que nous retiendrons, notre but étant d'illustrer la représentation des loisirs prisés et particulièrement appréciés par les commanditaires de mausolées.

La course de biges illustrée au travers des fragments architectoniques conservés au musée Lamourguier de Narbonne (Aude), met en scène cette compétition entre deux attelages complets (**fig. 15**).

Le citoyen de l'Empire romain appréciait les spectacles proposés au théâtre. Source d'un répertoire iconographique varié, propice à l'adaptation de motifs sur des supports divers, cet aspect de l'*otium* se retrouve majoritairement sur les sarcophages romains, qu'il s'agisse de représentations de scènes figurées, de guirlandes, motifs floraux ou encore de masques disposés aux angles du sarcophage.

En revanche, il s'exprime d'une toute autre façon quand il s'agit de le manifester au travers du monument funéraire. Ses acrotères, caractérisés par leur grande taille, représentent des acteurs de comédie ou de tragédie. Leur identité est reconnaissable dans la mesure où l'on distingue sur ces figures l'œil et la bouche. Les exemples sont nombreux, en témoigne notamment l'inventaire proposé par D. Fellague[5] pour la capitale des Trois gaules, Lyon-*Lugdunum*. Plus récemment ont été mis au jour lors de la fouille de Fourches-Vieilles à Orange (Vaucluse), deux masques colossaux provenant du mausolée D et initialement disposés au dessus de la corniche (**fig. 16**).

La raison d'être de cette matérialisation de l'*otium* sur les mausolées reste difficilement cernable. Plusieurs hypothèses ont toutefois été proposées, mais il semblerait que le goût des Romains pour le théâtre soit le facteur premier. Toutefois, la fonction apotropaïque de ces masques

5. Fellague 2003.



16. Acrotères, Bacchus et Hercule, mausolée D, Ier siècle après J. C., Fourches-Vieilles, Orange (© S. Gualandi), 2012.

colossaux peut être envisagée. Quoi qu'il en soit, les éléments architectoniques, les éléments de socle ou encore d'entablement ont été animés par ce type de représentations qui, rappelons-le, reste caractéristique de la Gaule.

Le Romain s'offrait également des loisirs dits privés. C'est en nous penchant sur les sources littéraires que nous aborderons un thème particulièrement apprécié par la haute société, notamment sous le Haut Empire. Plaisir raffiné, exigeant une certaine habileté et nécessitant courage et sportivité, la chasse figurait parmi les loisirs préférés des Romains. Elle était déjà le passe-temps favori des Gaulois. Elle était même placée au premier rang des distractions, en témoigne cette épitaphe : « Chasser, se baigner, jouer, lire, voilà ce qui est vivre »[6].

Il n'est donc pas étonnant qu'un Lingon des plus célèbres ait couché sur son testament les stipulations suivantes :

> je veux que tout l'équipement que je me suis constitué pour la chasse aux bêtes et la capture des oiseaux soit brûlé avec moi, y compris les piques, les glaives, les coutelas, les rets, les filets, les lacets, les gluaux, les tentes, les épouvantails, les /*balnearibus*/, les litières, la chaise à porteurs, et tout ingrédient ou équipement concernant ce sport, et mon canot en jonc, de telle façon que rien n'en soit soustrait […][7].

---

6. *CIL*, VIII, 17938.
7. Le Bohec 1991, p. 20.

Notre Lingon, *a priori* expert dans l'art de la chasse aux oiseaux notamment, illustre l'attirail nécessaire pour la pratique de ce sport de luxe.

Même si de tels équipements n'ont *a priori* jamais été retrouvés au sein d'un caveau, la source documentaire atteste la présence de ce type de vestige dans les riches tombeaux de Gaule romaine notamment. De nombreux reliefs mettent à l'honneur ce loisir, avant tout une distraction pour averti. Là encore, comme ce fut le cas pour les courses de chars, on retrouve deux thématiques selon les représentations : l'une dépeint ce que l'on nommera la scène de chasse mythologique, on évoquera alors la chasse au Calydon représentée sur le socle du cénotaphe de Saint-Rémy-de-Provence (Bouches-du-Rhône). L'autre, réaliste, représentera plutôt une chasse dont le gibier n'est pas un dangereux félin (animal rarement croisé dans les forêts occidentales), mais plus simplement des volatiles, lapins ou encore cerfs, comme c'est le cas sur le mausolée de Faverolles (Haute-Marne), où apparaît une chasse dite à l'appelant ou au brame, une spécialité gauloise[8].

Ce thème ici représenté manifeste assurément le concept de la victoire sur la mort, pensée qui se dégage nettement de l'ensemble du monument de Faverolles, dont la thématique reste homogène. Toutefois, cette scène de chasse peut tout aussi bien dévoiler l'*otium* préféré d'un homme qui jouissait de son vivant de plaisirs raffinés. Il est vraisemblable qu'en figeant la scène sur la pierre, le défunt espérait les retrouver dans sa vie de l'au-delà. Sans doute exprimerait-elle alors la pensée qu'il continuerait dans son existence posthume à s'adonner à son plaisir favori. C'est certainement dans le même esprit qu'en Syrie occidentale, au voisinage d'Hermel, on avait sculpté en souvenir d'un chasseur sur son tombeau un gibier fuyant, accompagné des chiens et armes qui avaient servi à sa course[9].

Les Romains appréciaient les plaisirs de la table. La gourmandise était en effet une tentation de l'*otium* et quel meilleur environnement que celui du banquet où coulait à flot le vin, où l'on mangeait copieusement dans une ambiance musicale et dansante. Trimalcion, pour ne citer que lui, nous en décrit plus d'un passage[10]. C'est sur les parois des chambres funéraires que ce thème semble privilégié. Spectacle d'un *otium* privé, c'est dans l'intimité, au moyen de l'enduit peint, que ces scènes étaient représentées pour la plupart. C'est parfois dans cet espace même que les sépultures sont regroupées au moyen de banquettes placées en U[11], ce qui n'est pas sans rappeler les *triclinia* des grandes *domus* et *villae* suburbaines. Ces banquets, agrémentés de magnifique service de table, exprimaient le luxe de ces événements, en témoigne la peinture murale conservée *in situ* dans le mausolée de *Vestorius Priscus* à Pompéi, dont le dressoir associé à un service à boire atteste du luxe et du faste des banquets romains (**fig. 17**).

---

8. Les fragments sont aujourd'hui conservés au dépôt archéologique de Faverolles (Haute-Marne).

9. Cumont 1966, p. 439. Le tombeau est conservé *in situ*.

10. Petrone, *Satyricon*.

11. En témoigne le mausolée d'époque augustéenne de la nécropole de Cumes (Campanie, Italie), dont il ne reste aujourd'hui que le noyau de maçonnerie (D 3000).

Nous l'aurons donc compris, le tombeau monumental et son environnement proche constituent des supports favorables aux manifestations de l'*otium*. Les représentations figées dans la pierre ou recouvrant les parois des hypogées mettent en évidence des choix de scènes directement liées à la vie du défunt. Les tombeaux sont souvent le reflet de la personnalité de leur commanditaire. C'est pourquoi les sujets traités ont très certainement été choisis avec attention, et un grand soin a été apporté à la mise en scène du sépulcre et de son décor. Il convient alors de mettre à la portée du mort tout ce qui lui était nécessaire et agréable dans sa vie terrestre. À l'évidence, toutes ces scènes nous introduisent dans le milieu privé et public du défunt, qui partage au travers de son tombeau ses goûts, ses passions, ses loisirs, ses divertissements. Ainsi, il n'est pas étonnant que l'on retrouve dans les chambres funéraires du matériel archéologique associé une fois de plus à l'*otium* ; le Lingon avait précisé dans son testament qu'il souhaitait que l'on dépose dans sa tombe son équipement de chasseur. Cependant il n'est pas rare de retrouver dans les caveaux des dés, jetons, compas ou encore stylets, témoignages particuliers d'intimité. Friands de leur vie passée, soucieux qu'on leur porte à jamais de l'intérêt, les commanditaires de tels tombeaux ont œuvré afin que ces derniers demeurent le reflet de leur existence passée.



17. Peinture murale du tombeau de Vestorius Priscus, Pompéi (© S. Djouad), 2012.

Bibliographie

Barthelemy S. et Gourevitch D. (1975) : *Les loisirs des romains*, Paris.

Blanc N. (1998) : *Au royaume des ombres : la peinture funéraire antique du* IVe *avant J.-C. au* IVe *après J.-C.*, Vienne.

Cumont F. 1966 : *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris.

Dosi A. (2006) : Otium. *Il tempo libero dei romani*, Rome.

Golvin J.-C. et Landes C. (1990) : *Amphithéâtres et gladiateurs*, Paris.

Le Bohec Y. (1991) : *Le testament du lingon, actes de la journée d'étude du 16 Mai 1990 organisé au centre d'études romaines et gallo romaines de l'université de Lyon III*, Paris.

Fellague D. (2003) : « Les larves ou masques funéraires antiques en pierre conservés à Lyon », *RAE*, 52, p. 403-416.

Robert J.-N. (1952) : *Les plaisirs à Rome*, Paris.

Roth Conges A. (1990) : « Les voies bordées de tombeaux », *JRA*, 3, p. 337-350.

Thuillier J.-P. (1996) : *Le sport dans la Rome antique*, Paris.

Walter H. (2000) : « À propos du thème de la chasse illustrée sur le dé du mausolée de Faverolles », dans *La sculpture d'époque romaine dans le nord, dans l'est des gaules et dans les régions avoisinantes : acquis et problématiques actuelles, Actes du colloque international*, *Besançon, 12-14 Mars 1998*, Besançon, p. 293-295.

« Mens sana… » : les jeux de l’esprit

L'*Otium* : scènes de banquets dans la peinture pompéienne

Alexia Maquinay*

La peinture pompéienne offre de nombreux témoignages illustrant cet « otium » si emblématique de la civilisation romaine. La détente et les loisirs dans une ville de province telle que Pompéi sont nombreux et revêtent différentes formes communes à l'ensemble du monde romain, que ce soit dans la sphère publique avec les spectacles de théâtre et d'amphithéâtre, les thermes, les tavernes et les jeux de hasard, ou dans la sphère privée avec les plaisirs érotiques ou le banquet. La peinture romaine reflète souvent cet art de vivre par le biais d'images que nous rassemblons communément sous l'appellation de « scènes de genres » ou scènes de la vie quotidienne. En fait, il existe tant de peintures illustrant ces activités liées à l'oisiveté que nous proposons de nous arrêter sur l'une d'entre elle, à savoir le banquet. Se retrouver pour boire et manger, s'amuser et se distraire, c'est bien là un divertissement quotidien auquel le Romain s'adonne avec grand enthousiasme. Ramenée d'abord de Grèce puis d'Etrurie, la pratique du banquet a connu un essor exceptionnel à la fin de la République romaine. La gastronomie et les mets se sont également compliqués[1], caractérisant à eux seuls une certaine idée de l'opulence, de l'aristocratie et de la réussite sociale. Les anecdotes sur le célèbre cuisinier Apicius, dilapidant sa fortune pour les mets les plus rares et délicats, sont restées célèbres[2]. Sous l'époque impériale, la dimension grandiose de ce genre de festivité transparaît dans les espaces qui leur sont dédiés : la salle à manger tournante de la Maison dorée de Néron, le grand *triclinium* de la domus Flavia sur le Palatin ou encore, dans un contexte privé, la volière de Varron, en sont des témoignages.

---

* *Le* tablinum *à Pompéi : formes, fonctions, décors,* thèse en cours sous la direction du Professeur G. Sauron, à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

1. Voir Faas 2005, p. 13-37.
2. Robert 2001, p. 142.

Cet engouement pour le banquet s'est étendu jusqu'au mobilier de table et la vaisselle de luxe le trésor en argent de Boscoreale en est un des plus beaux exemples, tout comme le texte de Pline, racontant que Cicéron avait acheté une table d'un bois si précieux qu'elle avait coûté un million de sesterces[3].

À Pompéi, on retrouve le thème du banquet illustré en peinture, mais assez peu finalement lorsque l'on considère la fréquence de ces réjouissances dans le monde romain. Il n'existe en effet à notre connaissance qu'une dizaine de peintures sur ce sujet dans la zone du Vésuve, de Pompéi à Herculanum, alors que les mosaïques d'époque tardive et les décors funéraires sont plus abondants[4]. Mais ces témoignages pompéiens restent néanmoins importants : que nous disent-ils de cette pratique grecque dans ce contexte privé et typiquement romain ? Nous avons choisi d'en présenter cinq exemples : les trois premiers tableaux (*pinakes*) sont situés dans la même pièce de la demeure des Amants Chastes à Pompéi. Nous comparerons ensuite ces trois scènes à une autre image de banquet de Pompéi, cette fois exclusivement masculin, provenant de la Maison du triclinium.

Pour comprendre nos peintures, rappelons d'abord brièvement que le banquet trouve son origine en Grèce ; il en existe de nombreuses mentions littéraires – Platon, Hérodote, Aristophane, Xénophon – et artistiques grâce à la peinture sur vases dès la fin du VIIe siècle avant J. C sur la céramique corinthienne[5]. À cette même époque, sous l'influence lydienne, le banquet reçoit la forme qu'on lui connaît : d'abord assis, il devient couché. Les Étrusques reprendront également cette posture allongée, visible sur les grands sarcophages en terre cuite ou sur les décors funéraires. Chez les Grecs, le banquet est séparé en deux parties distinctes désignées par les termes *deipnon* et *symposion*. Le repas était d'abord inauguré par un sacrifice ; ensuite venait le dîner avec la succession des différents plats et, après avoir mangé, on buvait le vin. La consommation de vin obéit à un certain nombre de règles qui en font un véritable rituel social ; ce dernier est toujours coupé à l'eau et parfois additionné de miel. Les termes *deipnon* et *symposion* peuvent soit désigner l'ensemble du repas, soit en distinguer les deux parties : *deipnon* pour le dîner et *symposion* pour la beuverie[6]. Cette terminologie *symposion* (*symposium* en latin) est la plus fréquemment rencontrée pour évoquer la fête et l'enivrement qui clôture le repas. En fait, ce terme désigne l'action de « boire ensemble »[7]. En terminologie latine, le banquet est appelé soit *cenatio* soit *cena*, et l'on trouve parfois le terme

3. Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XIII, p. 91-92.

4. Voir notamment Dunbabin 1995, p. 252-265 et l'étude consacrée aux images des banquets romains du même auteur, dans Dunbabin 2003.

5. Schmitt Pantel 1992, p. 17-18.

6. Nielsen 1998, p. 103.

7. Schmitt Pantel 1992, p. 46.

de *comissatio* ou *convivium* à la place de celui de *symposium*. Dans le monde romain, le véritable repas se prenait le soir. Le petit déjeuner, *jentaculum*, était très rapide et sommaire : du pain, du fromage et quelques fruits secs. Vers midi, on se contentait d'une légère collation semblable à celle du petit déjeuner dans des *tabernae* ou des *cauponae* en ville (c'était le *prandium*). Notons aussi que la *cenatio* romaine ne prenait pas systématiquement la forme d'un banquet. Le repas du soir pouvait se dérouler de plusieurs façons : on pouvait dîner seul[8], en famille avec sa femme et ses enfants, se faire inviter chez des amis pour banqueter ou encore organiser un banquet chez soi. Bien que la pratique du *symposium* en fin de repas soit démontrée par de nombreux témoignages chez les Romains, les recherches sur les repas grecs et romains ont montré une légère nuance quant à la consommation de vin au cours de ceux-ci. Les Grecs buvaient peu pendant le repas, ils réservaient cette pratique à la dernière partie du dîner, alors que les Romains ont, semble-t-il, procédé à une séparation moins nette entre les deux moments du banquet[9]. La longueur du repas romain, liée à la complexité de la préparation et de la présentation des mets, ainsi qu'au nombre de ces derniers se succédant (plus élevé que dans le repas grec) semble inviter à une consommation de boisson et de vin en continu. P. Garnsey a classifié les trois différents types de banquets romains en se basant sur les sources latines[10] : le premier type est celui organisé entre le patron et ses clients, le second entre le maître de maison et ses « protégés » (afin d'asseoir un nouveau statut social, de trouver un soutien aristocratique pour des élections, etc.), et enfin le troisième type de banquet est celui entre égaux, entre amis qui appartiennent au même groupe social.

Ce banquet revêt dans le monde antique un caractère rituel qui a été amplement évoqué dans les publications de ces dernières années[11]. Pour les sources latines, le récit du banquet de Trimalcion dans le *Satyricon* de Pétrone, rédigé vraisemblablement sous le règne de Néron au Ier siècle après J. C., reste le témoignage le plus complet nous permettant de retracer le déroulement d'un banquet romain se tenant chez un riche affranchi. Nous connaissons toute l'habile moquerie à laquelle se livre Pétrone à propos de ce festin organisé par Trimalcion[12] ; les codes et les rites ne sont pas respectés, et bien que Trimalcion se donne tout le mal nécessaire, dans sa mise en scène, pour « faire » romain, il y transparaît une certaine maladresse et une opulence calculée qui trahit sa condition sociale.

Après avoir présenté ces conditions générales sur les repas romains et le banquet, penchons-nous sur les représentations que nous en donne la peinture pompéienne.

---

8. Comme L. Licinius Lucullus (Plutarque, *Lucullus*, 41, 2).

9. Dunbabin 1995, p. 261.

10. Garnsey 1999, p. 137.

11. L'ouvrage le plus complet reste à ce jour celui de P. Schmitt Pantel publié en 1992. Plus récemment, le dernier ouvrage de R. Nadeau publié en 2010 revient sur les attitudes au banquet gréco-romain.

12. Voir Wolff 2003, p. 341-348.



18. *Scène du banquet d'hiver*, mur ouest du *triclinium* de la Maison des Amants Chastes à Pompéi (© Soprintendenza Archeologica delle province di Napoli e Caserta).



19. *Le banquet d'été,* mur nord du *triclinium* de la Maison des Amants Chastes à Pompéi (© Soprintendenza Archeologica delle province di Napoli e Caserta).

La Maison des Amants Chastes à Pompéi (IX, 12, 6) contient trois petits tableaux regroupés dans un même *triclinium* (salle à manger). Celui-ci s'ouvre au fond de la maison sur un ensemble de salles présentant plusieurs fours, meules à grains et cuisines, permettant de dire que nous sommes dans une boulangerie. Sur les parois à fond rouge de notre *triclinium* se détachent trois petites scènes de banquets, dont une nous montre un couple échangeant un baiser à la fois tendre et sensuel (selon l'expression de F. Coarelli[13]), donnant ainsi son nom à notre maison ainsi qu'à l'ensemble de l'îlot 12. Présentons brièvement ces trois tableaux datés du IIIe style tardif (35-45 après J. C.).

Nous avons d'abord sur le mur ouest une scène de banquet dite « d'hiver » (**fig. 18**) se déroulant à l'intérieur d'une pièce. Deux couples de personnages sont allongés sur des klinés tandis que deux servantes leur apportent à boire (l'une, voilée et couronnée, porte timidement un canthare et l'autre se cache derrière elle). Un troisième homme est totalement allongé au second plan, on aperçoit sa tête et son coude relevé entre les deux groupes du premier plan. Il est dans une attitude de délassement.

La seconde scène sur le mur nord (celui face à l'entrée) présente un banquet de plein air (**fig. 19**), où les personnages sont abrités sous un grand drap coloré servant de *velum* à droite nous voyons l'angle d'une exèdre et à gauche une végétation luxuriante. On l'appelle le banquet d'été. Nous avons cette fois trois couples de personnages, dont celui s'embrassant au centre de la composition, et deux servantes. Cette scène est assez abîmée.

Notre troisième tableau, que nous appelons « scène de l'ivresse », est le tableau le mieux conservé des trois (**fig. 20**). Il est légèrement différent des deux précédents. La scène montre un banquet de demi-saison dans une salle ouverte sur un péristyle protégé par des coupevents. La composition de cette scène est plus frontale : deux couples disposés sur le même plan se consacrent au plaisir de la boisson et un des personnages masculins s'est abandonné à l'ivresse. Une servante tient une palme et sourit au second plan.

Nous constatons immédiatement que nos trois tableaux sont des scènes de *symposium* ou *comissatio* : le repas est terminé, il n'y a plus de nourriture sur les tables. Un détail dans la scène du banquet d'hiver nous interpelle également : quatre petites boules semblables à des cailloux sont abandonnées par terre entre les deux lits ; il s'agit peut-être des restes du repas, des détritus qu'il était interdit de balayer ou ramasser au cours du banquet pour des raisons religieuses : les détritus ou épluchures qui jonchaient le sol étaient la nourriture des morts ; ceux-ci sont sous le sol, par extension, sous la table. D'ailleurs, dans certains *triclinia* de Pompéi, on trouve au sol un genre de mosaïques figurant des déchets appelé *asaroton oecon* pour matérialiser cette coutume[14]. La vaisselle utilisée par nos personnages est celle de la boisson : nous avons des canthares, un grand rhyton, des calices et des gobelets, ainsi que des louches et une oenochoé

13. Coarelli 2005, p. 337.

14. Mention chez Pline l'Ancien, *NH*, XXXVI, 184 lorsque celui-ci parle du mosaïste Sosos, sans doute le premier à réaliser un pavement de ce genre. *Asarotos oicos* signifie littéralement « salle non balayée ».



20. *Scène de l'ivresse*, mur est du *triclinium* de la Maison des Amants Chastes à Pompéi (© Soprintendenza Archeologica delle province di Napoli e Caserta).

sur le banquet d'hiver. Certains de ces vases sont transparents (en verre), d'autres sont en métal, en bronze ou en argent. Sur le banquet d'été, une servante verse de l'eau dans un grand cratère : elle mélange le vin et l'eau avant de le servir aux convives.

L'iconographie de ces trois scènes est très proche de l'imagerie grecque du banquet que l'on retrouve sur les vases attiques de l'époque classique[15]. Questionnons-nous d'abord sur l'identité de nos personnages : il y a des hommes, des femmes et des servantes. Nous pouvons être soit dans une évocation du banquet romain, puisque nous sommes dans un contexte pompéien, soit au cœur du banquet grec. Nos hommes sont tous torses nus, ils sont bronzés et couronnés de feuillages et de fleurs : ce port de la couronne de feuillages engage les débuts

15. Lissarrague 2002, p. 287.

des festivités du *symposium*[16]. Dans *Le Banquet* de Xénophon, les invités se couronnent et se parfument avant de se mettre à boire. Les femmes sur nos tableaux sont allongées à leurs côtés, elles sont vêtues ou à demi-nues. Elles boivent avec les hommes, s'amusent et les distraient. Ces femmes sont-elles des prostituées ? Le *symposion* grec est exclusivement masculin, les femmes conviées au repas sont des hétaïres, elles partagent les activités des hommes, boivent avec eux, chantent, dansent et érotisent les festivités[17]. Dans le monde romain, cette distinction des genres s'atténue fortement et quelques témoignages nous disent que les femmes étaient même conviées aux banquets avec leurs maris[18]. Selon Varron, les femmes romaines avaient pour habitude de manger assises, la position allongée était réservée à l'homme et mal venue pour les femmes[19]. Cependant, on sait grâce à Valère Maxime, un contemporain de Tibère, que les femmes de son époque ne respectaient plus cette coutume et qu'elles mangeaient allongées comme les hommes[20]. Alors voit-on des matrones romaines sur ces images ? Certaines de ces femmes sont correctement vêtues (le banquet d'hiver), mais bien que nous soyons avec nos peintures dans un contexte pompéien, et donc romain, la peau bronzée des hommes, leur nudité, ainsi que les deux femmes à demi-nues sur le tableau de l'ivresse nous portent à croire que nous sommes ici dans une évocation générale du *symposion* grec, déclinée sur chacun des trois tableaux. Nous ne connaissons pas de représentation de « matrones au banquet » dans le monde romain, si ce n'est dans un contexte funéraire, mais ces femmes aux côtés de leur époux sont alors très dignes. Les femmes dans nos peintures ne sauraient être des matrones car leurs attitudes ne sont pas respectables. D'ailleurs, le baiser prude échangé entre nos amants chastes est une allusion à la légèreté et aux plaisirs sensuels ; il est vrai que le sous-entendu aurait pu être plus provocateur au vue des peintures érotiques pompéiennes, mais l'objectif du peintre était peut-être ici d'évoquer simplement une ambiance joyeuse et festive, et surtout, un début d'ivresse et d'abandon entre les personnages.

Nous pouvons donc constater que nous sommes dans une représentation traditionnelle du banquet grec : tous les participants « types » sont présents (les convives masculins, les hétaïres et les servantes). On remarque en revanche qu'il n'y a pas d'évocation musicale ou poétique dans nos peintures. Contrairement aux témoignages littéraires et aux nombreux vases grecs où l'on peut voir des hétaïres et des *paides* (« jeunes garçons ») jouant de l'aulos, de la lyre ou de la cithare, la musique, les concours de poésie ou d'autres formes de distractions sont absents de nos scènes.

---

16. Plutarque explique dans son traité de table pourquoi il convient de porter des couronnes au banquet : il rappelle que c'est une tradition à la fois religieuse (sacrifice), sportive (couronne de victoire) et apaisante (le lierre notamment apaiserait les chaleurs du vin et de l'ivresse) : *Les Symposiaques ou les traités de tables*, livre troisième.

17. Schmitt Pantel 2001, p. 155-181.

18. Corneluis Nepos, (*Praef*, 6-7) dit qu'à son époque il était tout à fait acceptable qu'une femme accompagne son mari à un dîner.

19. Varron *apud* Isidore, *Étymologies*, XX, 11, 9.

20. Valère Maxime, *Faits et dits mémorables*, II, 1, 2.

Regardons maintenant l'attitude de nos personnages et leur disposition : les banqueteurs sont allongés, installés sur des klinés garnies de couvertures et de coussins. La posture allongée évoque la détente, le loisir. Elle est également, dès le monde grec, associée au banquet aristocratique et à l'élite sociale. On ne compte pas plus de trois groupes de banqueteurs, dans le banquet d'été et dans le banquet d'hiver. Le nombre de convives masculins semble donc respecté : il était en effet indispensable de conserver le long du repas un nombre de participants allant de trois à neuf[21], sachant que deux personnes pouvaient se tenir sur une même kliné, comme c'est le cas ici lorsque les femmes se joignent au banquet. Le peintre de la Maison des Amants Chastes a centré l'action sur des duos de participants situés au premier plan. Dans le banquet d'hiver et le banquet d'été, la composition de la scène est identique : deux lits forment un angle dans le côté droit du tableau. À Pompéi, les vestiges des lits maçonnés retrouvés dans les *triclinia* nous indiquent que ceux-ci étaient disposés le long des murs en forme de U et qu'ils ne dépassaient pas le nombre de trois (Maison du Cryptoportique, Maison d'Octavius Quarto, Maison du Moraliste). S'il y avait neuf convives, ceux-ci se répartissaient sur les banquettes par groupes de trois[22]. Le peintre semble donc respecter cette disposition traditionnelle en U ou L dans nos deux peintures, puisque la composition des klinés et des tables laisse penser que d'autres convives se tenaient hors-champ. Dans la scène du baiser cependant (banquet d'été), un autre groupe de banqueteur est placé au fond à gauche, devant la végétation du jardin ; dans le tableau de l'ivresse également, les deux lits semblent être placés côte à côte ou l'un derrière l'autre. Le peintre a donc pris quelques libertés quant à la disposition des personnages ou des klinés dans ces scènes. Il est certain que l'objet du peintre n'est pas de nous donner ici une représentation en tout point fidèle à la réalité, une image quasi « sociologique » du banquet : il s'agit ici d'une *évocation*, de trois images types destinées à illustrer une certaine idée du *symposium*, de rendre son atmosphère. Pour reprendre l'expression de P. Schmitt Pantel : « L'image est un système de signes et la construction abstraite de l'image est un travail de la pensée dans une société donnée[23] ».

Comme dans le banquet de Trimalcion, le dîner est codifié à la manière d'un rite ou d'un spectacle. L'attitude des convives doit être respectable, tout comme dans nos peintures. Nos personnages sont allongés, appuyés sur le bras gauche et se servent de leur coupe du bras droit : la gestuelle traditionnelle est respectée ici ; la main droite est celle avec laquelle on mange, la gauche (*sinistra* en latin) ne doit pas être utilisée. On enseignait d'ailleurs aux enfants dès le plus jeune âge cette pratique[24]. Dans le *triclinium* de la Maison du Moraliste de Pompéi sont

21. Bradley 1998, p. 36-55.

22. Les salles à manger du monde grec, les *andrones*, comptaient en revanche davantage de lits. Dans la majorité des configurations, la salle était conçue pour contenir environ sept couches de dimensions standards, comme l'ont montré par exemple les recherches à Olynthe, cf. Hoepfner et Schwander 1994.

23. Schmitt-Pantel 1992, p. 19.

24. Plutarque, *De la fortune*, 5, 99d : *didáskomen kaì têi dexiâi lambánein toû ópsou têi d'aristerâi krateîn tòn árton*. « Nous apprenons aux enfants également à prendre la nourriture avec la main droite et à maintenir le pain de la main gauche ».

conservées trois inscriptions peintes sur les parois par le maître de maison, incitant ses invités au banquet au respect et à la bonne conduite : « ne jette pas de regards lascifs ou ne fait pas les yeux doux à la femme d'un autre homme/Soit pudique dans ta conversation », « évite les disputes et les odieuses querelles si tu peux/sinon, retourne tranquillement chez toi ».[25]

Le maître de maison, qui doit tout mettre en œuvre pour que le dîner soit agréable pour ses invités, prenait habituellement la place d'honneur, dite « du consul » (le *locus consularis*), c'est-à-dire au centre de la kliné du fond, de part et d'autres des convives[26]. Il est difficile d'identifier dans nos peintures des Amants Chastes le maître de maison. Il semble encore que rendre ce genre de détail ne soit pas une priorité du peintre.

Si l'on s'arrête sur le moment que ce dernier a choisi d'illustrer dans ces scènes, on constate avec intérêt que cet instant donné est le même à deux reprises, sur le banquet d'hiver et le banquet d'été : les convives hèlent les servantes pour qu'elles leur ramènent à boire. Pour dépeindre au mieux l'ambiance générale des festivités, c'est ce moment précis, celui où l'on redemande à boire, sur lequel le peintre choisit de s'arrêter. L'enivrement et sa gestuelle caractérisent donc la représentation « classique » du *symposium*. Certains personnages sur nos scènes sont d'ailleurs à un stade des festivités plus avancé.

La question du peintre, justement, et de l'origine de ces tableaux peut difficilement être abordée. De nombreux *pinakes* de Pompéi étaient directement copiés ou inspirés de motifs grecs, mais il est difficile de retrouver pour nos trois scénettes un modèle de la grande peinture hellénistique, que notre artiste pompéien, le *pictor imaginarius*[27], aurait retranscrit ici. Nous pouvons simplement formuler deux hypothèses. Soit le peintre de la maison des Amants Chastes a reproduit fidèlement un ou plusieurs modèles de peintures grecques connues, mais nous ignorons lesquels car il n'en existe pas de références dans les textes antiques, soit il s'est inspiré d'une iconographie « type » du *symposium* grec, connue à travers de petits tableaux ou des répliques que les peintres s'échangeaient, reproduites et déclinées ici en trois panneaux. L'apparence « grecque » des festivités et la qualité picturale de ces trois scènes est en tout cas incontestable. Ces trois peintures sont recherchées dans leur composition, les perspectives sont justes, les traits des personnages sont particulièrement soignés et délicats (les femmes de la scène de l'ivresse notamment), ce qui donne un air raffiné à cet ensemble.

Rappelons enfin que nous nous trouvons dans une salle à manger. Même si l'on ne retrouve pas de lits maçonnés dans cette pièce, c'est le décor en lui-même qui nous en indique la fonction. On peut alors dire qu'il s'agit d'une sorte de mise en abîme, voulue par le propriétaire, à travers laquelle les convives présents en temps réel dans la salle à manger voient

25. *Lascivos voltus et blandos aufer ocellos/coniuge ab alterius sit tibi in ore pudor* sur le mur ouest et […] *lites odiosaque iurgia differ si potes aut gressus ad tua tecta refer* sur le mur sud : Pugliese Carratelli et Baldassarre, 1991, p. 423-429.

26. Pour la répartition des convives au banquet, voir Faas 2005, p. 55-61.

27. Le peintre en charge des petits tableaux au centre des parois est appelé *pictor imaginarius* ; le *pictor parietalius* était chargé du décor secondaire sur le reste des murs.

dans les peintures un reflet idéal de leurs festivités. Ce décor est par conséquent une incitation à la détente et aux plaisirs de la table. Dans les panneaux latéraux, des natures mortes et des personnages ailés portent des paniers chargés de fruits et de fleurs : le thème de l'abondance et de la gastronomie s'étend sur les parois. Ainsi, c'est toute la salle qui évoque la joie du banquet. On constate, en étudiant d'autres *triclinia* de Pompéi, que ceux-ci possèdent fréquemment sur leurs murs des décors liés au monde de Dionysos et du vin, ou à la gastronomie en générale avec des reproductions de vaisselle de table et d'aliments[28]. Certains ont même suggéré que ce *triclinium* serait une salle de restaurant[29], puisque nous sommes dans une structure commerciale (boulangerie) et qu'il était fréquent de trouver dans ce type d'établissement des salles où les clients pouvaient consommer sur place ce qu'ils venaient d'acheter. Ce *triclinium* pourrait donc être utilisé soit dans un cadre privé (la salle à manger de la maison où le propriétaire organise ses dîners, en famille ou avec des invités), ou public, si cette boulangerie faisait office de *taberna*/*caupona* et que certaines personnes souhaitaient manger sur place.

La quatrième scène que nous présentons maintenant nous invite cette fois dans un banquet exclusivement masculin (**fig. 21**). Ce tableau fait partie, comme précédemment, d'un ensemble de trois peintures de *symposium* qui décoraient à l'origine les parois centrales d'un *triclinium*[30]. Ces scénettes sont aujourd'hui conservées au Musée national archéologique de Naples. Les deux autres tableaux, de composition et de facture identiques, ont été réalisés par le même peintre mais sont parvenus jusqu'à nous en mauvais état de conservation.

Sur notre peinture, six hommes participent à un banquet et quatre jeunes garçons, des esclaves, s'affairent autour d'eux. Le peintre de cette demeure a choisi une composition qui diffère de nos trois scènes des Amants Chastes. Nous avons cette fois un agencement classique du banquet romain, avec les trois klinés disposées en un U ouvert sur l'extérieur. On peut donc considérer que nous sommes dans une scène figurant l'intérieur d'un *triclinium* romain. En étirant largement les deux tables latérales vers les côtés, le peintre s'affranchit en revanche du schéma réaliste pour nous proposer une vision plus frontale de la scène. Ce procédé lui permet de figurer l'ensemble du banquet et tous ses participants. Ceux-ci sont répartis deux par deux sur les trois klinés recouvertes de couvertures jaunes. Notre première remarque concerne la posture de nos personnages : ils semblent assis et les klinés ressemblent plus à des tables qu'à des lits. Mais nous savons que cette position assise n'est pas celle adoptée traditionnellement au banquet. En fait, le peintre figure plusieurs postures dans ce tableau : les deux personnages centraux, de part et d'autre du pilier, sont assis ; les deux autres en bout de kliné sont allongés. On distingue le vêtement pourpre de celui de droite le long du lit et les deux hommes appuient leur coude sur la table. Enfin, les deux derniers participants sont debout : l'un se rechausse et l'autre, chancelant et malade, est soutenu par un esclave. Lorsque l'on sort du cadre du banquet,

---

28. Pour les décors de *triclinia* et les statistiques des thèmes et motifs peints dans ces salles, voir Ling 1995, p. 239-251.

29. Coarelli 2005, p. 337.

30. Celui de la Maison du *triclinium*, Pompéi, reg. V, 2, 4.



21. *Scène de fin de banquet,* mur ouest du *triclinium* de la Maison du triclinium à Pompéi aujourd'hui conservé au Musée National archéologique de Naples, nº d'inventaire 120029 (© Soprintendenza Archeologica delle province di Napoli e Caserta).

on constate que le Romain pouvait manger assis (nous en avons de nombreux exemples sur les stèles funéraires), mais nous sommes clairement ici dans une scène de *symposium*. Ces différentes postures sont difficiles à interpréter. Il peut s'agir simplement d'une question de perspective : pour pouvoir représenter les deux participants de la kliné du milieu, le peintre n'aurait eu d'autre choix que de les figurer de face. On peut aussi formuler une seconde hypothèse : ces deux personnages se tiennent peut-être debout, derrière leur kliné. Ils viennent alors d'en descendre et se rhabillent avant de quitter le banquet (l'homme de gauche remet sa toge).

Le moment choisi par le peintre de cette demeure n'est pas le même que précédemment, où nous étions au cœur de la fête. On considère généralement que ce tableau est une scène de fin de banquet[31]. Le *symposium* est terminé et les convives se préparent à rentrer chez eux. Plusieurs indices nous poussent à interpréter cette scène en ce sens : nos deux personnages

31. Richardson 2000, p. 176-178 ; Pugliese Carratelli et Baldassarre 1991, p. 815.

centraux, si l'on considère qu'ils sont debout derrière leur kliné et qu'ils se rhabillent, ainsi que l'invité remettant ses chaussures au premier plan. Grâce entre autres au témoignage de Pétrone, nous savons qu'il n'était pas convenable de banqueter avec ses habits de ville : avant de s'installer, on revêt un vêtement confortable et flottant (*synthesis*) et on change de chaussures pour ne pas salir le couvrement de la kliné. On pouvait aussi manger pieds nus, comme c'est le cas sans doute dans notre scène puisque l'autre pied de l'homme n'est pas chaussé ; d'ailleurs, dans la scène du banquet d'hiver des Amants Chastes, une des femmes est pieds nus. Le fait que l'un des convives soit malade à cause du vin nous indique aussi que nous sommes à la fin du *symposium*. Ce détail non sans humour nous rappelle que le vin doit être consommé sans excès. L'image du convive malade est assez fréquente dans les scènes de banquets, on en retrouve de nombreux exemples sur les vases grecs[32].

On note cependant une certaine contradiction dans cette clôture de dîner : si l'invité de gauche s'en va, pourquoi l'esclave du centre de la composition lui tend-il une coupe ? Ce détail peut nous pousser à voir dans cette scène non pas un départ, mais une arrivée au banquet. Le geste de l'esclave remettant la chaussure peut être interprété dans le sens inverse : ce convive arrivant en retard se fait rapidement servir une coupe et déchausser pour rattraper le *symposium* déjà bien avancé. Son ami allongé à côté le tient par l'épaule. Il le salue peut-être. Si nous sommes dans une scène de départ, ce geste peut aussi être celui des adieux. En ce cas, l'esclave du premier plan, en lui tendant une coupe l'inciterait à rester pour un dernier verre avant de partir. Le convive allongé à droite n'est d'ailleurs pas pressé de s'en aller : il est toujours en train de boire et tient sa palme de vainqueur, ce qui signifie qu'il a remporté un concours à ce banquet (de poésie ? de boisson ?). En tout cas, l'attitude de cet homme à la chaussure et celle de l'esclave au centre de la composition sont ambigües.

Le personnage central, à droite du pilier, retient notre attention. Alors qu'il était impossible d'identifier le maître de maison sur nos tableaux des Amants Chastes, cet homme à tête voilée pourrait ici tenir ce rôle. En plus d'être installé sur le lit du milieu, le *locus consularis*, il est vraisemblablement le plus âgé de la fête et il a une attitude assez digne. Un jeune garçon s'affaire autour de lui. Mais si l'on considère que nous sommes soit à la fin, soit au début du repas, cet homme pourrait ne pas être le maître de maison mais un simple invité, que l'esclave aide simplement à enlever ou à mettre son manteau.

La question de l'image du banquet grec et du banquet romain peut aussi être posée ici. Le peintre de ce *triclinium* a travaillé ses trois tableaux sous forme de cycle, chaque scène présentant exactement la même composition et figurant un moment type du *symposium*, dont celui de la clôture du banquet. Nous étions clairement dans une évocation du *symposium* grec dans nos trois scènes des Amants Chastes alors que l'impression générale donnée par cette scène est celle d'un banquet romain : nous avons la disposition des lits en U, alors que sur les tableaux précédents ceux-ci étaient disposés plus librement. Les vêtements sont également différents :

32. La coupe du peintre de Brygos, 470 avant J. C. par exemple.

nos hommes sont en toge ou en tunique, ils ne sont pas torses nus et bronzés comme dans les trois autres scènes ; leurs cheveux et coiffures, comme l'a remarqué K. Dunbabin, sont plutôt de style romain que de style grec[33]. La technique du peintre est aussi particulière. La composition en U est intéressante mais le rendu de la perspective est quelque peu maladroit, dans les proportions et la disposition des personnages. Ce peintre semble moins expérimenté que celui de la Maison des Amants Chastes : il s'agit sans doute d'un artiste local. En fait, on pourrait presque dire que cette scène est d'aspect « provincial », même si l'on retrouve les caractéristiques du banquet grec (la palme et le personnage ivre). Nous sommes en tout cas ici dans ce que nous pouvons appeler purement une « scène de genre ». Enfin, l'instant que le peintre a choisi de représenter est unique, car il n'y a pas d'autres images dans le monde romain, à notre connaissance, de « clôture » ou « d'ouverture » de banquet. Ces différentes caractéristiques nous poussent à croire qu'il s'agit d'une création purement romaine, par un artiste local. Le dîner figuré ici est un banquet romain, qui a perdu quelque peu l'élégance des traits et le raffinement des modèles hellénistiques. Des représentations idéales des banquets grecs, notre peintre n'en a gardé ici que l'évocation, transcrite à l'intérieur d'un *triclinium* romain avec des personnages aux vêtements latins.

Cette étude comparative nous a permis de revenir sur les origines grecques du *symposium* et sur sa diffusion dans l'Empire romain. Cicéron, Sénèque, Tacite, Martial, entre autres, ont montré par leurs écrits que les dîners ordinaires entre amis étaient une institution culturelle et sociale à Rome, une part de la vie quotidienne. Ces repas formels organisés en un temps donné divisaient la journée romaine entre le moment dédié au travail et celui de la détente (*negotium/otium*)[34]. La permission qu'offre le *symposium*, dans cet univers des loisirs, de perdre le contrôle mais de manière encadrée, de se retrouver pour boire ensemble, converser et s'amuser, en fait une des activités favorites du Romain. Ce dernier a retranscrit et réinterprété ce thème dans les arts, et la rareté des témoignages picturaux sur ce sujet en fait un des intérêts majeurs, tout comme leur ancienneté : tous nos décors datent du milieu du Ier siècle après J. C. alors que la grande majorité des autres scènes de banquet du monde romain, sur les sarcophages et les mosaïques est datée de l'époque tardive (IIIe et IVe siècle après J. C.). Ces décors, enfin, ont été conçus dans une ville du golfe de Naples dans un contexte privé. Ce sont des peintures de *triclinium* : il y a donc échange et adhérence avec la fonction de la pièce. Ces scènes ne sont pas purement décoratives, choisies au hasard : elles sont évocatrices et caractéristiques des délices du *symposium*. L'ambiance de fête s'étend des parois à la salle entière, elle permet au Romain de trouver un refuge dans le divertissement et le luxe, d'approcher la haute tradition grecque et le plaisir d'en maîtriser les codes.

---

33. Dunbabin 2003, p. 58.

34. Garnsey 1999, p. 136.

Bibliographie

Bradley K. (1998) : « The Roman family at dinner », dans I. Nielsen et H. Sigismund Nielsen, *Meals in a Social Context, Aspects of the Communal Meal in the Hellenistic and Roman World*, Oxford, p. 36-55.
Coarelli F. (dir.) (2005) *: Pompéi, la vie ensevelie*, Paris.
Dentzer J.M. (1982) : *Le motif du banquet couché dans le Proche Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.C.*, Rome.
Dunbabin K. (1995) : « Scenes from the Roman *convivium* », dans M. Oswyn et M. Tecusan, In Vino Veritas, Rome, p. 252-265.
— (1998) : « Ut Graeco more biberetur : Greeks and Romans on the dining couch », dans I. Nielsen et H. Sigismund Nielsen, *Meals in a Social Context, Aspects of the Communal Meal in the Hellenistic and Roman World*, Oxford, p. 81-101.
— (2003) : *The Roman Banquet, Images of Conviviality*, Cambridge.
Étienne R. et Cacan A. (1973) : *Pompéi*, Catalogue de l'exposition au Petit Palais en Janvier-Mars 1973, Paris.
Faas P. (2005) : *Around the Roman Table, Food and Feasting in Ancient Rome*, Chicago.
Garnsey P. (1999) : *Food and Society in Classical Antiquity*, Cambridge.
Gozzini Giacosa I. (1995) : *Mense e cibi della Roma antica, Gusti, alimenti, riti della tavola e ricette degli antichi romani*, Virginie.
Hoepfner W. et Schwander E.L. (1994) : *Haus und Stadt im klassischen Griechenland, 2nd edn*, Munich.
Ling R. (1995) : « *Decoration of roman* triclinia », dans M. Oswyn et M. Tecusan, p. 239-251.
Lissarague F. (2002) : « Femmes au figuré », dans P. Schmitt Pantel (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, I, *L'Antiquité*, Paris, p. 159-251.
Nadeau R. (2010) : *Manières de tables dans le monde gréco-romain*, Rennes.
Nielsen I. (1998) : « Royal banquets, the development of royal banquets and banqueting halls from Alexander to the Tetrarchs », dans I. Nielsen et H. Sigismund Nielsen, *Meals in a Social Context, Aspects of the Communal Meal in the Hellenistic and Roman World*, Oxford, p. 102-133.
Oswyn M. et Tecusan M. (1995) : *In Vino Veritas*, Rome.
Pugliese Caratelli G. et Baldassare I. (1991) : *Pompei, pitture e mosaici*, vol. III, Rome.
Richardson L. (2000) : *A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum*, Baltimore.
Robert J.N. (2001) : *Les plaisirs des Romains*, Paris.
Schmitt Pantel P. (2001) : « Les femmes grecques et l'*andron* », dans *Histoire, femmes et sociétés*, *CLIO,* 14, p. 155-181.
— (1992) : *La cité au banquet, Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome.
Wilkins J. et Hill S. (2006) : *Food in the Ancient World*, Malden, MA and Oxford.

Wolff E. (2003) : « *La Cena Trimalchionis* : *au-delà des apparences* », dans O. Charalampos et J.C. Carrière, *Symposium : banquet et représentation en Grèce et à Rome*, *Actes du colloque, Toulouse, 79 mars 2002*, Toulouse, p. 341-348.

L'art érotique, une manifestation de l'*otium* à Pompéi

Virginie Girod*

Dans son poème 51, Catulle accuse l'oisiveté (*otium*) de le mener à sa perte. En effet, le poète rêve de consacrer tout son temps libre à la contemplation de Lesbie, à l'excitation amoureuse que celle-ci suscite en lui[1]. Eros serait-il le compagnon fidèle de l'*otium* ?

Pour J.-M. André, l'*otium* est le temps libre qui s'oppose au temps du *negotium*[2]. Dès la fin de la période républicaine, l'*otium* devient un privilège aristocratique. Mais les Romains fustigent énergiquement l'inertie, la paresse et les excès en général[3]. L'*otium* doit être mis à profit. Aussi, pour Sénèque et Cicéron, l'*otium* est-il *litteratum*, c'est le temps de l'écriture, de l'étude, de la philosophie[4].

---

* *L'érotisme féminin à Rome, dans le Latium et en Campanie sous les Julio-Claudiens et les Flaviens : recherches d'histoire sociale,* thèse soutenue le 1er octobre 2011, sous la direction des Professeurs Y. Le Bohec et G. Sauron, à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Le livre tiré de cette thèse, *Les femmes et le sexe dans la Rome Antique,* est paru aux éditions Tallandier à la rentrée 2013.

1. Catulle, *Poésies*, 51.

2. André 1966, p. 57.

3. Sénèque, *Lettres à Lucilius,* LV, 5 : « il vit de la vie la plus honteuse, pour son ventre, pour le sommeil, pour la débauche. Ne vivre pour personne, c'est ne pas vivre pour soi. »

4. Sénèque, *De la brièveté de la vie*, XIV 1 : « Ceux-là seuls jouissent du repos, qui se consacrent à l'étude de la sagesse. Seuls ils vivent ; car non seulement ils mettent à profit leur existence, mais ils y ajoutent celle de toutes les générations. Toutes les années qui ont précédé leur naissance leur sont acquises. À moins d'être tout à fait ingrats, nous ne pouvons nier que les illustres fondateurs de ces opinions sublimes ne soient nés pour nous, et ne nous aient préparé la vie. Ces admirables connaissances qu'ils ont tirées des ténèbres et mises au grand jour, c'est grâce à leurs travaux que nous y sommes initiés. Aucun siècle ne nous est interdit : tous noirs sont ouverts ; et si la grandeur de notre esprit nous porte à sortir des entraves de la faiblesse humaine, grand est l'espace de temps que nous pouvons parcourir. » Cicéron, *Plaidoyer pour Plancius,* XXVII, 66 : « Que diraij-e de mes occupations, moi qui, dans mon repos même, ne suis jamais resté oisif? Ces discours, Cassius, que vous avez coutume de lire, dites-vous, quand vous n'avez rien à faire, je les ai composés pendant les jeux et dans les jours de fête, afin de ne point passer même les jours de repos dans l'oisiveté ».

Pour Marcellus et Scipion, influencés par le charme de la culture grecque, l'*otium* est un temps durant lequel on pratique, entre autres, la contemplation esthétique[5].

L'amour, l'érotisme, la sexualité, la séduction sont des activités qui relèvent du cadre de la vie privée et qui se pratiquent pendant le temps de l'*otium*, sauf pour les corps de métiers qui en ont fait un *negotium* (souteneurs, prostitués). Aussi, nous nous pencherons plus précisément sur deux aspects de l'*otium* teintés d'érotisme : l'*otium litteratum* amoureux et la contemplation de l'art érotique dans les lieux publics et privés. Nous limiterons notre étude à Pompéi, petite cité campanienne bien connue[6], à l'intérieure de la zone d'influence culturelle et sociale de Rome et dont les vestiges archéologiques nous permettent d'entrer plus avant dans l'intimité de ses antiques habitants.

Les petits poètes anonymes de Pompéi

Déjà à la fin de la République romaine, l'écriture de la poésie appartenait au temps de l'*otium* comme étant une activité certes intellectuelle mais aussi frivole et distrayante[7]. En témoigne Catulle à travers le poème 50 :

> Hier, Licinius, étant de loisir, nous avons beaucoup joué sur mes tablettes, comme il avait été convenu entre gens délicats. Chacun de nous deux s'amusait à écrire de petits vers, tantôt sur un rythme, tantôt sur un autre, ripostant à son tour dans la gaieté du vin[8].

Par extension, nous pouvons déduire que les gens lettrés issus des milieux sociaux aisés pouvaient s'adonner à une forme d'*otium litteratum* en composant occasionnellement des vers, ce qui suppose déjà une connaissance de la littérature et des auteurs en vogue. Ce postulat tiré du poème 50 se vérifie sur les murs de Pompéi. Un anonyme, sans doute un admirateur

5. André 1966, p. 145 ; Tite-Live, *Histoire Romaine,* XL, 12 : « Tandis que ces événements se passaient en Espagne, Marcellus, qui avait pris Syracuse, après avoir réglé les affaires de la Sicile avec une bonne foi et une intégrité qui, en ajoutant à sa propre gloire, rehaussaient la majesté du peuple romain, fit transporter à Rome, pour en orner la ville, les statues et les tableaux dont abondait Syracuse. C'étaient, à la vérité, des dépouilles enlevées aux ennemis par le droit de la guerre; mais ce fut aussi l'époque où l'on admira, pour la première fois, les productions des arts de la Grèce, et où la cupidité porta les Romains à dépouiller sans distinction les édifices sacrés et profanes, cupidité qui s'étendit jusque sur les dieux de Rome, et en premier lieu sur le temple même que Marcellus avait si magnifiquement décoré. »

6. Étienne 1998, p. 396 : « Ville forte, ville de travail, elle illustre parfaitement l'opposition des mots latins *negotium/otium*. Au début était le *negotium*, l'activité et le trafic, qui ronge les heures et écourte le sommeil ; ce n'est qu'ensuite que vient l'*otium*. Les *humiliores* – gens de la basse classe – peinent pour que les *honestiores* – gens de la haute classe – élèvent leurs esprits dans de savantes discussions philosophiques ou passent leur temps à lire leurs auteurs favoris. »

7. André 1966, p. 217.

8. Catulle, *Poésies,* 50, 16 : *Hesterno, Licini, die otios /i multum lusimus in meis tabellis,/ ut conuenerat esse delicatos./ Scribens uersiculos uterque nostrum / ludebat numero modo hoc modo illoc,/ reddens mutua per iocum atque uinum.*

d'Ovide et de Properce, a graffité par deux fois sur les murs de la ville un distique de deux hexamètres largement inspiré de ces auteurs et témoignant de ses problèmes de conscience amoureuse :

CANDIDA ME DOCVIT NIGRAS ODISSE PVELLAS

ODERO SI POTERO SI NON INVITVS AMABO

Candida me docuit nigras|odisse puellas. Odero si potero. Si non, inuitus|amabo.

« Une fille à la peau claire m'a appris à détester les filles à la peau brune. Je les haïrai, si j'y arrive. Si je n'y arrive pas, je les aimerai malgré moi »[9].

Le premier vers imite un vers de la première élégie de Properce[10]. Quant au deuxième vers, il paraphrase Ovide dans *Les Amours*[11]. Ces quelques mots mettent en évidence un *topos* de l'antiquité : l'opposition entre la *puella* belle et raffinée à la peau blanche, modèle des élégiaques[12], et les femmes à la peau brunie par le soleil, celles qui passent du temps peu vêtues à l'extérieur, les esclaves et les prostituées majoritairement. Cette opposition courante entre la femme délicate à la peau blanche et la femme au teint foncé, réputée moins délicate mais non moins séduisante, ne se limite pas à l'élégie puisqu'on la retrouve aussi chez Martial dans une épigramme publiée en 84 ou 85[13]. En outre, un autre graffiteur de Boscotrecase s'est exprimé sur le même sujet en marquant sa préférence pour les femmes au teint claire[14]. Quelle que fût la sienne, notre poète anonyme pompéien réduit l'*otium litteratum* au plagiat d'auteurs connus. Il n'y a là guère de création mais la preuve que les œuvres des auteurs élégiaques étaient bien connues et diffusées, du moins jusqu'en Campanie.

9. *CIL*, IV, 1520 (R. VI, *ins.* 14, n° 13) et 9847 (R. II, *ins.* 11, n° 10) ; Varone 1994, p. 57 ; Gigante 1979, p. 189 ; Della Corte 1958, p. 59 et 105.

10. Properce, *Elégies,* I, 1, 5 : *Donec me docuit castas odisse puellas* , « Le cruel m'apprit à dédaigner une chaste flamme ».

11. Ovide, *Les Amours,* III, 11, 35 : *odero, si potero*; *si non, inuitus amabo,* « Je haïrai, si je peux ; sinon, j'aimerai malgré moi ».

12. Laigneau 1999, p. 41.

13. Martial, *Épigrammes,* I, 115 : *Quaedam me cupit, inuide, Procille* ! / *Loto candidior puella cycno, / argento, niue, lilio, ligustro* : / *sed quandam uolo nocte nigriorem / , formica, pice, graculo, cicada (…).* « Une jeune fille a envie de moi, sois jaloux, Proculas ! Elle est plus blanche que le cygne sans tâche, que l'argent, que la neige, que le lys, que la fleur du troëne. Mais je raffole d'une autre qui est plus noire que la nuit, que la fourmi, que la poix, que le choucas, que la cigale. »

14. *CIL*, IV, 6892 : *Quisquis amat nigra(m) nigris carbonibus ardet,* « Quiconque aime une noiraude brûle en de noires cendres ».

Un autre graffiteur, ou peut-être le même, a copié à son tour un célèbre vers ovidien :

MILITAT OMNIIS […..]

Militat omnes [amans].
« Tout amant fait son service militaire »[15].

Il s'agit là d'une idée force dans l'élégie qui semble être bien connue par le public de la littérature amoureuse. Ce vers incomplet plagie également un distique tiré des *Amours*[16]. Ovide avait aussi utilisé cette comparaison entre l'amant et le militaire[17] dans *l'Art d'aimer*[18]. Quiconque avait lu Ovide pouvait donc comprendre ce graffiti. Mais là encore, le graffiteur ne se fait pas poète, il relaie la poésie d'un auteur célèbre.

D'autres auteurs pompéiens étaient beaucoup plus créatifs et n'hésitaient pas à graffiter des complaintes amoureuses de leur cru, rivalisant avant l'heure avec la poésie élégiaque, et si possible dans des endroits publics, afin que chacun puisse en profiter. Le mur ouest extérieur du petit théâtre était l'endroit idéal pour s'épancher sur son sort, comme le fit Tiburtinus[19] qui, ne souhaitant pas rester anonyme, signa son œuvre.

[]TVI ME OCVLI POSQVAM DEDVCXSTIS IN IGNEM
[]VIM VESTREIS LARGIFICATIS GENEIS
[]NON POSSVNT LACRVMAE RESTINGERE FLAMAM
[]COS INCENDVNT TABIFICAN QVE ANIMVM
à droite de ces vers, en gros TIBVRTINVS IIPOIISII

[Quid fi]t ? ui me oculei pos(t)quam deducxistis in ignem |[Non ob] uim uestreis largificatis geneis|[Porro] non possunt lacrimae restinguere fla(m)mam|[Hae]c os incendunt tabifican(t) que animum|Tiburtinue epoese.
« Que se passe-t-il ? Oh, mes yeux, après m'avoir conduit dans le feu sans violence, vous vous inondez d'un flot de larmes coulant de vos paupières ? Mais les larmes ne peuvent pas éteindre la flamme. Les larmes embrasent le visage et corrompent l'âme. C'est Tiburtinus qui m'a fait »[20].

15. *CIL*, IV, 3149 (R. IX, *ins.* 2, n° 16) ; Varone 1994, p. 53 ; Gigante 1979, p. 186.

16. Ovide, *Les Amours,* I, 9, 12 : *Militat omnis amans et habet sua castra Cupido* ; / *Attice, crede mihi, militat omnis amans,* « Tour amant est soldat, et Cupidon a son camp. Atticus, crois-moi, tout amant est soldat ».

17. Voir à ce sujet Murgatroyd 1975, p. 59-79.

18. Ovide, *L'art d'aimer*, II, 233 : *Militiae species amor est,* « L'amour est une espèce de service militaire ».

19. On s'est demandé parfois si les quatre vers étaient du même auteur, il semblerait que oui. A. Varone fait le point sur la question : Varone 1994, p. 105.

20. *CIL*, IV, 4966 ; *AE,* 1968, 116 ; Varone 1994*,* p. 106 ; Gigante 1979, p. 80 ; Della Corte 1930a, p. 78.

Le poète amateur a composé ici une épigramme de quatre vers. La signature est écrite en lettres latines mais reprend une formulation grecque. Tiburtinus avait donc la volonté, semble-t-il, de se montrer comme un poète et un amateur d'art, bilingue qui plus est. En effet, les gens des classes sociales les plus hautes maîtrisaient peu ou prou le grec. La manie de s'exprimer en grec plutôt qu'en latin, surtout chez les femmes, exaspérait d'ailleurs Juvénal[21]. Notre Tiburtinus exprime ici publiquement son dépit amoureux. Il désire une femme, et ce à cause de ses yeux. La vue apparaît ici comme le sens décisif qui fait naître le désir amoureux. Ce quatrain daterait de l'époque de Sylla ou de peu après. En effet, la graphie et le type de langage semblent dater de cette époque[22]. Selon M. Gigante, ce poème est typique du style alexandrin[23]. Tiburtinus s'inscrit donc dans une tradition littéraire dans sa pratique de l'*otium litteratum*. Mais qui est Tiburtinus ? L'archéologie a révélé l'identité d'une famille dont plusieurs membres faisaient partie du clergé isiaque de Pompéi. Il s'agit de la famille de Loreius Tiburtinus dont la maison, aujourd'hui rebaptisée maison d'Octavius Quartio, possédait une fontaine à débordement qui imitait la crue du Nil lors de cérémonies[24]. Loreius Tiburtinus et le Tiburtinus poète étaient-ils le même homme ? Cela n'est pas impossible d'autant plus que le style alexandrin de son quatrain est en accord avec ses croyances, elles aussi d'origine égyptienne. Toutefois, si le poète n'est pas Loreius, il s'agit très probablement d'un autre Tiburtinus issu de cette famille établie à Pompéi[25].

Ce dernier n'est pas le seul à avoir utilisé les murs du théâtre pour déclarer théâtralement sa flamme[26]. D'autres encore préféraient parler de leurs amours déçues sur le mur de la basilique, peutêtre pour que chacun puisse juger de la mauvaise conduite des amants inconstants[27] ou tout simplement, pour rendre leur verve publique.

Comme l'a si bien démontré A. Maiuri, les Pompéiens ont laissé sur leurs murs des témoignages de ce qui les préoccupaient au quotidien[28]. Les petits poèmes témoignent de la pratique de l'*otium litteratum* comme une activité intellectuelle de création artistique mais aussi

21. Juvénal, *Satires,* VI, 184-191.

22. Varone 1994, p. 105.

23. Gigante 1979, p. 82-85.

24. Étienne 1998, p. 224-225 ; Della Corte 1930b, p. 1820 et 1931, p. 1921.

25. Kaianto 1965, p. 247. Le surnom Tiburtinus, typiquement italien, était rarement porté. Il est donc peu probable qu'il ait été porté à Pompéi par un homme issu d'une autre famille que celle de Loreius Tiburtinus.

26. *Sei quid amor ualeat nostei, sei te hominem scis / commiseresce mei, da ueniam ut ueniam,* « Si notre amour est vraiment puissant, et si tu te ressens comme une créature humaine, aie pitié de moi, pardonne-moi et laisse-moi venir près de toi ». *CIL*, IV, 4971 ; Varone 1994, p. 107.

27. *Si potes et non uis cur gaudia / differs spemque foues et / cras usque redire iubes* ?*(Er)go coge mori quem /*[5] *sine te uiuere coges / munus erit certe non / cruciasse boni quod spes / eripuit spes certe reddit amanti.* « Si tu peux et ne veux pas, pourquoi repousses-tu les plaisirs ? Pourquoi entretiens-tu l'espoir et me demandes-tu toujours de revenir demain ? Force donc à mourir celui que tu forces à vivre sans toi. La récompense de cette bonne action sera à coup sûr de lui épargner de périr dans les tortures. Ce qu'un espoir lui a fait perdre, un autre espoir le rend à qui est amoureux » : *CIL,* IV, 1837 ; Varone 1994, p. 103-104.

28. Maiuri 1978, p. 136.

d'étude de la poésie. Mais l'*otium* n'était pas nécessairement une activité de création, il pouvait aussi revêtir la forme d'activité de contemplation.

L'*otium* et la contemplation : l'art érotique

Comme l'explique J. R. Clarke, ce que nous qualifions aujourd'hui d'art érotique n'était pas spécifiquement caché dans l'antiquité et ces représentations pouvaient avoir plusieurs fonctions[29]. L'un des lieux parmi les plus emblématiques de l'art érotique à Pompéi est le lupanar[30].

Avant d'être connu par l'archéologie, la littérature offrait déjà une image assez précise du lupanar : c'est un « bouge[31] », un endroit « empesté[32] », composé de cellules crasseuses et étroites où « les chalands furtifs [lorgnent] un étalage de putains nues sous une rangée d'écriteaux[33] ». Force est de constater que le lupanar décrit par Pétrone ressemble au lupanar de Pompéi. L'étage inférieur de celui-ci se compose d'un corridor nommé *atrium*, qui s'ouvre sur une entrée à l'est et une autre au sud. Le corridor dessert trois chambres d'un côté, deux de l'autre et des latrines dans le fond. Chaque chambre est pourvue d'un lit maçonné. D'après les parements qui restent sur les murs, ceux-ci étaient dépourvus de peintures mais largement décorés par les clients et les prostituées qui y graffitaient toutes sortes de petits mots grivois ou des indications tarifaires. La seule décoration figurée de l'étage ornait l'*atrium*. Nous nous pencherons plus spécifiquement sur les tableaux érotiques dans la partie supérieure du décor mural. Huit *tabellae* sont encore sur place, trois autres sont au musée de Naples. Les tableaux qui se trouvent aujourd'hui *in situ* se présentent tous de la même façon, à l'exception du Priape apotropaïque. Il s'agit de cadres sur fond clair, délimités par un trait rouge. Ils représentent tous une scène se déroulant dans une chambre au décor simple, meublée d'un véritable lit, d'une guirlande dans la partie supérieure et parfois d'une vasque pour les ablutions après les rapports. Dans tous les tableaux, un couple s'adonne aux jeux de Vénus dans des positions variées sauf dans l'un d'entre eux qui figure un autre plaisir, la vue d'un objet d'art.

---

29. Clarke 1998, p. 275.

30. Il n'y a qu'un seul lupanar à Pompéi mais 39 lieux publics dans lesquels il y avait une activité prostitutionnelle. Dans Della Corte 1965, p. 63-71, l'auteur interprète le bâtiment VI, 11, 1516 comme un autre lupanar ; dans Evans 1991, p. 137-138, il y a quatre lupanars à Pompéi selon l'auteur ; Mc Ginn 2004, cartes 1 à 5 ; Guzzo et Scarano Ussani 2006*,* p. 66 : « In definitiva, dei 59 edifici nei quali in precedenza si era proposto da vari studiosi si svolgessero commerce sessuali, si crede que solamente 39 di essi abbiano avuto rapporto con quell'attività, nelle sue diverse forme identificate dalle norme guridiche romane. Si tratta, in dettaglio, di un lupanare (VII,12, 1820), degli ambianti al piano superiore delle terme suburbane di Porta Marina, di 21 *cauponae*, 9 *cellae* e di alcuni ambienti pertinenti a 8 *domus* private ».

31. Pétrone, *Satiricon,* 7 : *loco tan deformi.*

32. Horace, *Satires,* I, 2, 30.

33. Pétrone, *Satiricon,* 7.

Dans ce tableau (**fig. 22**), l'homme est allongé nu sur le lit. À côté du lit, debout, se tient une jeune fille vêtue d'une tunique verte descendant jusqu'au pied et laissant une épaule nue. Les deux personnages regardent à gauche un objet dont la perspective laisse entendre qu'il est accroché sur un mur. Il s'agit d'un petit tableau muni de deux volets ouverts. Le tableau est seulement ébauché et l'ensemble a été fait en employant une seule couleur d'un brun rouge. Le sujet du dessin semble représenter deux personnes allongées l'une sur l'autre. Les deux personnages contemplent un tableau érotique. C'est la seule scène de la série qui représente une activité de contemplation qui précède peut-être le rapport sexuel. Cela pose la question de l'utilité de l'art érotique.

Les tableaux érotiques sont très nombreux à Pompéi et ont contribué à justifier l'ouverture du Cabinet secret du musée de Naples[34]. Leur utilité au lupanar semble assez évidente. Selon P. G. Guzzo et V. Scarano Ussani, ces tableaux avaient pour rôle essentiel de créer une ambiance chargée d'érotisme, mais ils pouvaient également revêtir une autre fonction indéterminée aujourd'hui[35]. Pour J.R. Clarke, la fonction de ces fresques était décorative et la décoration était évidemment en adéquation avec la fonction du lieu. Selon lui, les chambres cossues et les personnages élégants qui y étaient peints devaient embellir la réalité sordide d'un lieu consacré au sexe à bas prix[36]. En outre, ces peintures explicites pouvaient stimuler



22. *Scène érotique*, fresque, *atrium* a, paroi ouest, partie sud, lupanar (VII, 12, 18 20), Ier siècle après J. C., Pompéi, *in situ* (© V. Girod), 2010.

34. De Caro 2000, p. 11-13.

35. Guzzo et Scarano Ussani 2000, p. 9.

36. Clarke 2004, p. 64.

sexuellement le regardeur, comme l'a justement remarqué J. Marcadé[37]. C'est cette fonction du tableau érotique qui est évoquée dans le tableau des regardeurs.

Les thermes suburbains sont un des autres lieux publics de Pompéi connus pour leurs peintures érotiques. Contrairement à la sexualité conventionnelle figurée dans les tableaux du lupanar, ceux de l'*apodyterium* des thermes ne montrent que des tabous sexuels représentés avec une extrême rareté dans l'art antique. Les archéologues et les historiens ont cherché à comprendre la raison d'un tel programme. Ce dernier avait-il une valeur apotropaïque comme le pense J.R. Clarke ? La vue de ces scènes franchement scabreuses déclenchait-elle le rire des usagers des thermes, les protégeant ainsi du mauvais œil[38] ? Ces scènes servaient-elles à se remémorer facilement le numéro de son casier ? Mais des fleurs ou des animaux n'auraient-ils pas aussi bien fait l'affaire ? Doit-on mettre ces scènes en relation avec une activité prostitutionnelle au sein des thermes ? Très certainement, mais pourquoi avoir choisi des scènes si transgressives ? La réponse est probablement contenue dans chacune de ses questions. L. Jacobelli, P. G. Guzzo et V. Scarano Ussani ont bien identifié les thermes suburbains comme un lieu où la prostitution se pratiquait, probablement dans des pièces situées à l'étage supérieur de l'édifice[39]. En outre, ces thermes étaient probablement mixtes et il était de notoriété publique que les thermes mixtes étaient des lieux ou régnait une certaine liberté de mœurs[40]. L'activité prostitutionnelle dans les thermes n'est pas incompatible avec le fait que ces images, illustrant une sexualité transgressive, puissent susciter un rire conjuratoire. J. Marcadé a bien montré que les amulettes en forme de *phallus* étaient prophylactiques[41]. Par ailleurs, l'archéologie a prouvé que les enfants portaient de telles amulettes pour se protéger du mauvais œil[42]. Il n'y avait là rien d'obscène.

La contemplation d'œuvres d'art érotique ne se limitait pas aux édifices publics dans lesquelles se pratiquait normalement ou occasionnellement la prostitution. Les Romains qui en avaient les moyens collectionnaient les œuvres d'art. Dans ses *Satires*, Horace raconte comment, à l'époque où il était encore riche, il passait son temps libre à acheter des œuvres[43]. Martial, quant à lui, se moque de Charinus qui semble loin d'être aussi admirable que les œuvres des

---

37. Marcade 1968, p. 108.

38. Clarke 2004*,* p. 116-117, 121-123 : « On a vu précédemment que les Romains redoutaient les effets maléfiques du mauvais œil : or le moment du déshabillage exposait plus encore le corps aux entreprises des jaloux, capables de jeter un sort à la personne alors sans défense. Il fallait donc un talisman apotropaïque contre le mauvais œil : le rire ! (…) C'est le spectacle inattendu de plaisirs sexuels consommés sans complexe en dépit des tabous. »

39. Jacobelli 1995, p. 92 ; Guzzo et Scarano Ussani 2006*,* p. 65.

40. Martial, *Épigrammes,* III, 51 ; XI, 21 ; XI, 47.

41. Marcade 1968*,* p. 11-28.

42. Dasen 2003, p. 181.

43. Horace, *Satires,* II, 3, 15-25 : « L'oisiveté est une mauvaise sirène à éviter ; ou il te faudra renoncer de bonne grâce à tout ce que tu auras acquis par une vie meilleure. (…) Depuis que toute ma richesse s'est engloutie en plein quartier de Janus, je m'occupe des affaires d'autrui, étant débarrassé des miennes propres. Autrefois je me plaisais à chercher dans quel airain ce voleur de Sisyphus s'était lavé les pieds, ce qui était mal sculpté, ou mal fondu. Habile, je donnais cent mille sesterces de telle statue. »

maîtres du classicisme grec qu'il possède[44]. Mais à côté des répliques des œuvres de Myron et de Praxitèle, les Romains collectionnaient aussi des œuvres d'art érotique[45]. Un nombre important de maisons pompéiennes ont fourni des fresques aux sujets teintés d'érotisme ou franchement sexuels. Ces collections quelque peu grivoises semblent vraiment banales[46]. Elles assumaient vraisemblablement les fonctions de modèle[47] et d'aphrodisiaque[48]. Les tableaux et les œuvres les plus suggestives étaient généralement présentées dans une chambre qu'on appelle parfois *camera d'amore*, comme celles de la maison du Centenaire, de la maison dite du Petit Lupanar ou de la maison des Vettii. D'autres œuvres, ne montrant pas explicitement un acte sexuel, pouvaient être exposées dans des zones de la maison ouvertes à chacun, comme le tableau érotique du banquier Caecilius Jucundus qui se trouvait originellement entre deux pièces à la hauteur du jardin[49]. Quant aux scènes éroticomythologiques, elles ornaient généralement des pièces dans lesquelles on recevait.

Le *cubiculum* 12 de la maison de l'Ephèbe, qui était une chambre à coucher, était orné de plusieurs tableautins dont un représentant Apollon et Daphné.

Nous nous arrêterons sur ce tableau à connotation érotique (**fig. 23**), qui illustre bien le plaisir scopique. Le violeur présumé est nonchalamment assis et jette un regard à une Daphné baissant pudiquement les yeux et dont le pas évoque la fuite. La jeune fille cache sa nudité au dieu en se protégeant derrière un pan de sa robe. Hélas pour elle, le tableau est peint de telle sorte que le regardeur peut profiter du dos et des fesses nues de la fuyarde. En effet, le manteau de Daphné est peint à la manière de celui de certaines représentations d'Aphrodite, comme celui de la Vénus de Milo et de la Vénus de Capoue, type statuaire qui serait attribué à Lysippe et connu aujourd'hui par des marbres romains. Le manteau ne couvre que les jambes et dévoile une partie des fesses. Apollon tend un rameau de laurier, sous-entendant que la transformation de Daphné est imminente. Ce tableau traité de façon plutôt galante est loin d'évoquer la violence d'une tentative de viol. Cette absence de violence a fait dire à P. Zanker que la nymphe était immobile et qu'elle offrait une sorte de « striptease » à Apollon[50]. Il s'agit là d'une vision très contemporaine de la femme qui veut que cette dernière s'offre nue et passive aux désirs de

44. Martial, *Épigrammes,* IV, 39 : « Tu as acheté toutes sortes d'objets en argent ; seul, tu possèdes les antiques chefs-d'oeuvre de Myron ; seul, les merveilles de la main de Praxitèle, de Scopas ; seul, les beaux vases que ciselait Phidias ; seul, tous les travaux de Mentor. Les véritables Gratianus ne te manquent pas, non plus que les vases dorés de la Galicie, ni la vaisselle ciselée de la table de tes aïeux. Mais au milieu de toute cette argenterie, je m'étonne, Charinus, que tu n'aies rien dans sa pureté. »

45. Térence, *Eunuque,* 584-585 ; Ovide, *Tristes,* II, 521524 ; *L'art d'aimer,* II, 679-680 ; Properce, *Elégies,* II, 6, 27-30 ; Suétone, *Tibère,* 43-44.

46. Clarke 2004, p. 17 et s.

47. Clarke 2004, p. 29.

48. Cantarella 2000, p. 91.

49. Clarke 2004, p. 34-35.

50. Zanker 1999, p. 40-48.



23. *Apollon et Daphné,* fresque, *cubiculum* 12, paroi sud, partie centrale, zone médiane, Maison de l'éphèbe (I, 7, 11), Pompéi, *in situ* (© V. Girod), 2010.

l'homme[51], mais la Daphné de la maison de l'Éphèbe n'est pas *La Grande Odalisque* d'Ingres. Même si ce n'est pas flagrant, Daphné cherche à s'enfuir et c'est sa volonté de refuser l'amour qui excite sexuellement l'amant éconduit[52] et, par la même occasion, le regardeur du tableau.

Le plaisir de la contemplation des œuvres d'art érotique assouvissait une pulsion scopique[53] qui éveillait le désir car la finalité de l'art érotique était essentiellement aphrodisiaque. Les collections des *camere d'amore* ou de chambres à coucher avaient la même finalité que celles du lupanar puisque la chambre était le lieu privilégié de la sexualité à l'intérieur de la maison.

51. Mernissi 2001, p. 118-119 : la sociologue explique ici comment les Occidentaux fantasment les femmes à travers le prisme de la perception du harem : « nues et silencieuses ». Il semblerait que P. Zanker ait observé le tableau d'Apollon et de Daphné avec un regard un peu trop contemporain.

52. Richlin 1992, p. 158-179.

53. Krenkel 1977, p. 619-631 : la peinture a notamment servi à assouvir cette pulsion scopique par la monstration de corps féminins dénudés.

Loin d'être la période de la vie du soldat hors du camp, l'*otium*, au Ier siècle de notre ère, est devenu une notion complexe. L'*otium urbanum* est le temps des activités intellectuelles et artistiques. L'art érotique fait partie de l'*otium*, qu'il s'agisse de création, d'étude ou de contemplation. À Pompéi, les graffitis érotiques, qu'ils plagient les poètes publiés ou qu'ils soient le fruit des poètes amateurs, sont une manifestation de l'*otium litteratum* pratiqué par des personnes lettrées qui ont le temps matériel et les moyens intellectuels de se livrer à ce genre de passetemps. Le choix du genre poétique témoigne de la volonté de pratiquer des activités légères, joyeuses, qui relèvent de la sphère privée et d'une forme d'individualisme. La contemplation et la collection d'œuvres d'art sont d'autres manifestations de l'*otium* de cette époque[54]. Néanmoins, l'art érotique revêt d'autres fonctions que le simple fait d'assouvir un plaisir esthétique. L'art érotique sert aussi de modèle et possède une importante dimension aphrodisiaque en assouvissant les pulsions scopiques[55] : il autorise la contemplation du corps dénudé qui éveille le désir et le plaisir.

Bibliographie

Sources

Catulle, *Poésie,* texte établi et traduit par G. Lafaye, revu par S. Viarre et J.-P. Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Ciceron, *Discours, Pour Cn. Plancius,* texte établi et traduit par P. Grimal, Les Belles Lettres, Paris, 1976.

Horace, *Satires,* texte établi et traduit par Fr. Villeneuve, Les Belles Lettres, Paris, 1932.

Juvenal, *Satires,* texte établi par P. Labriolle et Fr. Villeneuve et traduit par O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Martial, *Épigrammes,* texte établi et traduit par H.-J. Izaac, Les Belles Lettres, Paris, 2003.

Ovide, *L'art d'aimer,* texte établi et traduit par H. Bornecque, revu et corrigé par Ph. Heuzé, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

— : *Les amours,* texte établi et traduit par H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

— : *Tristes,* texte établi et traduit par J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

Petrone, *Satiricon*, texte établi par A. Ernout, amendé et traduit par O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Properce, *Élégies,* texte établi et traduit par S. Viarre, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

54. André 1966, p. 541.

55. Properce, *Élégies,* II, XV, 11-12 et 23 : « C'est profaner Vénus que de se livrer à ses transports dans les ténèbres : en amour, sache-le, il n'y a de vrais guides que les yeux », « tant que le destin nous le permet, que nos yeux se rassasient d'amour » ; Cordier 2005, p. 288.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*, texte établi par F. Préchac et traduit par H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 2012*,* II.
Sénèque, *Dialogues, De la brièveté de la vie,* texte établi et traduit par A. Bourgery, Paris, Les Belles Lettres, 1930.
Suétone, *Vie des douze Césars,* texte établi et traduit par H. Ailloud, Les Belles Lettres, Paris, 1931 et 1932.
Terence, *Comédies, Eunuque*, texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 1942*,* I.
Tite-Live, *Histoire romaine*, texte établi et traduit par Ch. Gouillart, Paris, les Belles Lettres, 1986*,* XXX.

Références

Andre J.M. (1966) : *L'*otium *dans la vie morale et intellectuelle romaine, des origines à l'époque augustéenne*, Paris.
Berttelli C., Malnatti L., Montevecchi G. (dir.) (2008), Otium*, l'arte di vivere nelle domus romane di età imperiale*, Milan.
Cantarella E. (2000) : *Pompéi, les visages de l'amour*, traduction française par D. Blanchard, Paris.
Clarke J. R. (1998) : *Looking at Lovemaking: Construction of Sexuality in Roman Art, 100 B.C. – A.D. 250*, Berkeley.
— (2004) : *Le sexe à Rome*, *100 avant J.C.-250 après J.C.*, traduit de l'anglais par D.A. Canal, Paris.
Cordier P. (2005) : *Nudités romaines, un problème d'histoire et d'anthropologie*, Paris.
Dasen V. (2003) : « Protéger l'enfant : amulettes et *crepundia* », dans D. Gourevitch, A. Moirin, N. Rouquet (dir.).
De Caro S. (2000) : *Le cabinet secret du Musée archéologique national de Naples*, Naples.
Della Corte M. (1930a) : *Pompei, I nuovi scavi e l'anfiteatro*, Pompeii.
— (1930b) : *Una famiglia dei sacerdoti d'Iside*: i MM. *Lorei Tiburtini*, Pompeii.
— (1931) : « Una famiglia di sacerdoti isiaci: i MM. Lorei Tiburtini », dans *Atti II congr. Naz. St. Rom.*, I, Rome.
— (1958) : *Amori e amanti di Pompei Antica*: *antologia erotica pompeiana*, Naples.
— (1965) : *Casa e abitanti di Pompei*, Naples.
Étienne R. (1998) : *Pompéi*, Paris.
Evans J. K. (1991) : *War, Women and Children in Ancient Rome*, Londres.
Gigante M. (1979) : *Civilità delle forme letterariae nell'antica Pompei*, Naples.
Gourevitch D., Moirin A., Rouquet N. (dir.) (2003) : *Maternité et petite enfance dans l'Antiquité romaine, catalogue de l'exposition au Muséum d'histoire naturelle, 6 nov. 2003-28 mars 2004*, Bourges.
Guzzo P. G. et Scarano Ussani V. (2000) : *Veneris figurae, immagini di prostituzione e sfruttamento a Pompei*, Naples.

— (2006) : « *Corpora Quaestuaria e locus inhonestus,* sulla prostituzione a Pompei nel I secolo d.C. », *Rivista di Antichità*, 15, 1, p. 47-74.

Jacobelli L. (1995) : *Le pitture erotiche delle terme suburbane di Pompei*, Rome.

Kaianto I. (1965) : *The Latin Cognomina*, Helsinki.

Krenkel W. A. (1977) : « Skopophilie in der Antique », *WZRostock*, 26, p. 619-631.

Laigneau S. (1999) : *La femme et l'amour chez Catulle et les Élégiaques*, Bruxelles.

Mc Ginn T. A. J. (2004) : *The Economy of Prostitution in the Roman World*, Ann Arbor.

Maiuri A. (1978) : *Mestiere di archeologo, antologia di scritti*, Milan.

Malnatti L. (2008) : « Dalla *tryphe* degli Etruschi all'*otium* dei Latini », dans C. Berttelli, L. Malnatti, G. Montevecchi (dir.), p. 56-59.

Marcade J. (1968) : *Roma Amor, essai sur les représentations érotiques dans l'art étrusque et romain*, Genève.

Mernissi F. (2001) : *Le Harem et l'Occident*, Paris.

Murgatroyd P. (1975) : « *Militia amoris* and the Roman Elegists », *Latomus*, 34, p. 5979.

Richlin A. (1992) : « Reading Ovid's rapes », *Pornography and Representations in Greece and Rome*, Oxford, p. 158-179.

Robert J.N. (2001) : *L'empire des loisirs, l'*otium *des Romains*, Paris.

Varone A. (1994) : *Erotica Pompeiana, Love Inscriptions on the Walls of Pompeii*, traduit en anglais par R. P. Berg, Rome.

Zanker P. (1999) : « Mythenbilder im Haus », *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, july 1217, 1998. Classical Archaeology Towards the Third Millennium: Reflections and Perspectives*, Amsterdam, p. 40-48.

« …IN CORPORE SANO » :
SOINS ET PLAISIRS DU CORPS

Masques funéraires et portraits du Fayoum : quelques observations sur la mode féminine de la dynastie des Sévères

Lucas Michaelis*

Les portraits funéraires de l'Égypte romaine, aussi connus que « les portraits du Fayoum », représentaient l'image du défunt. Un grand nombre de portraits ont été découverts dans l'oasis du Fayoum au XIXe siècle. C'est pourquoi le genre est souvent rattaché à ce lieu. Bien que l'Égypte ptolémaïque soit une province romaine sous le principat d'Auguste, les derniers portraits datent du règne de Dioclétien[1]. Sur les portraits du Fayoum, les femmes étaient représentées avec des coiffures et des bijoux donnant une image très colorée de la mode féminine des trois premiers siècles après J. C.

Très peu étudiés et moins appréciés que les portraits du Fayoum, les masques funéraires se révèlent une source importante pour étudier la mode féminine. La plupart de ces masques ont été probablement fabriqués en série[2]. Contrairement aux portraits du Fayoum[3], les masques funéraires

* *La représentation des bijoux féminins dans l'art de l'Égypte romaine : une classification chronologique,* thèse en cours sous la direction du Professeur G. Sauron, à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

1. La datation de ces œuvres a été le sujet de plusieurs controverses : à l'origine, on avait identifié l'édit de Théodose (C. Th. XVI, 10, 12) de 392 après J. C., qui interdisait les cultes païens et, par conséquent, aussi la momification, comme cause de la disparition « des portraits du Fayoum. » (Ebers 1893, p. 48 ; Drerup 1933, p. 24 ; Parlasca 1966, p. 201 ; Berger et Creux 1977, p. 94 ; Corcoran et Schenk 1995, p. 13). Pourtant, dans les années 1980, Hans Jucker avait, pour la première fois, exprimé certains doutes au sujet des datations de quelques « portraits du Fayoum » au IVe siècle de notre ère (Jucker 1980). Finalement, c'est la thèse de Barbara Borg qui a démontré qu'on doit chercher la fin de l'utilisation des portraits funéraires au milieu du IIIe siècle de notre ère (Borg 1996, p. 62). L'iconographie des portraits féminins montre l'inexistence de coiffures romaines sur les portraits postérieurs à 280 après J. C. C'est pour cela qu'on doit considérer la mise en doute récente de la chronologie de Barbara Borg par des différents chercheurs (Parlasca 2000 ; Uytterhoeven 2009, p. 51) comme intenable.

2. Grimm 1974, p. 12.

3. Les « portraits du Fayoum » furent pour la plupart fabriqués avant le décès des personnes représentées. Il s'agissait de portraits individuels que l'on gardait à la maison. Le portrait.utilisé du défunt était le plus récent, il était introduit dans la momie. Voir : Schenke 2001.

en stuc furent exclusivement créés dans un but funéraire. Bien qu'ils soient stylistiquement proches des portraits du Fayoum, ils sont cependant plus proches de la mode ptolémaïque. En effet, les tendances romaines ont été assimilées très lentement. C'est seulement à partir du IIe siècle que la mode romaine a dominé dans la confection des masques funéraires. Sur ces derniers, on trouve des coiffures féminines datant du règne de Claude à la dynastie des Sévères. Aucune femme ne porte la *Scheitelzopffrisur* (« coiffure à tresse sur la raie médiane »), signe que la production s'est probablement arrêtée vers 250 après J. C. Aussi, la supposition selon laquelle l'édit de Théodose, en 392, aurait été responsable de la disparation des masques funéraires est probablement erronée[4]. En revanche, il semble probable que les portraits du Fayoum et les masques funéraires aient disparu au même moment, vers la deuxième moitié du IIIe siècle. On peut y voir le résultat d'un événement historique ou des changements sociaux assez importants[5].

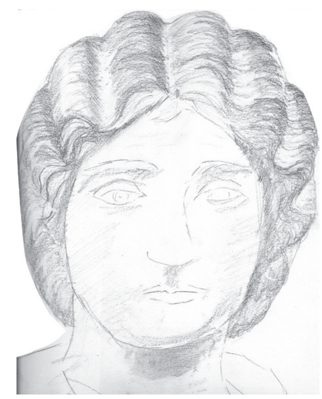
Pour identifier les masques funéraires et les portraits du Fayoum de la dynastie des Sévères, il nous faut examiner la mode impériale de cette époque. Ils se sont inspirés (au moins à partir du IIe siècle) de la mode impériale, initiée par les différentes impératrices de l'époque. Les coiffures féminines des règnes de Septime Sévère, Caracalla, Héliogabale et Alexandre Sévère (193–235) sont diverses[6] en raison de la longueur de cette période historique. Une première période de la dynastie des Sévères fut marquée par la *Helmfrisur* (« coiffure en forme de casque ») de Julia Domna (**fig. 24**) ; celle-ci se caractérise par une chevelure volumineuse qui cache entièrement les oreilles et la nuque[7]. La coiffure ressemble, sa forme, à un casque, et c'est pourquoi on a forgé le terme *Helmfrisur* pour la désigner.

4. Selon G. Grimm, c'est l'édit de Théodose en 392 qui a marqué la fin de la production. C'est pourquoi il se réfère à K. Parlasca qui avait indiqué cette limite chronologique pour les portraits du Fayoum (Grimm 1974, p. 106). Dans le deuxième ouvrage, le plus important sur les masques funéraires de l'époque romaine (Catalogue des masques en stuc du Louvre), plusieurs masques féminins étaient également datés du IVe siècle (Aubert et Cortopassi 2004, p. 22, E 1–E 5) ; A. Said avait également daté les masques funéraires jusqu'au IVe siècle (Said 1992**,** p. 47, n° 31/32). Néanmoins, l'impossibilité de dater des masques funéraires au IVe siècle après J. C. ou même à la fin du IIIe siècle nous indique que leur production s'est arrêtée vers le même moment que les « portraits du Fayoum », c'est-à-dire vers le début de la seconde moitié du IIIe siècle.

5. Plusieurs facteurs peuvent être responsables, en considérant que l'Égypte se trouvait dans une situation difficile. La peste de Cyprien ravagea l'Empire dans les années 350-360 (Hannan 1933, p. 3 ; Duquenne 1972, p. 160) et causa de grosses pertes d'humaines (Corpus Christianorum. Series Latina. IIIA. Sancti Cypriani Episcopi Opera. Pars II, publ. par M. Simonetti, Turnhout 1976, *de mortalitate*, 15). On observe également un déclin économique important pour la période entre 250/60 et 280/290 (Witschel 1999), potentiellement causé par la peste, qui aurait eu des conséquences lourdes sur la démographie rurale de l'Égypte (Linsay 1963, p. 283-313 ; de Martino 1980, p. 380-381). La disparition des portraits funéraires pourrait aussi être causée par l'apparition du christianisme. Selon G. Dorival, l'Égypte du IIIe siècle était déjà largement christianisée (Dorival 1997, p. 200) et B. Borg remarque qu'à partir de 220 après J. C., on ne trouve plus d'inscriptions païennes au Fayoum (Borg 1998, p. 93).

6. Meischner 1964 ; Buchholz 1963.

7. Il s'agissait certainement souvent d'une perruque. Beaucoup de portraits sculptés montrent de petites mèches qui apparaissent au-dessous de la perruque, indiquant les vrais cheveux de la porteuse. Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines, Ma 1104. Voir aussi un *aureus* au Berliner Münzkabinett (Inv. 18204667).




24. *Helmfrisur.* Dessin (© N. Law).


25. la *Nestfrisur.* Dessin (© N. Law).

Cette coiffure domine la mode romaine[8] jusqu'à la mort de Julia Domna en 217[9]. On la trouve encore sur les portraits officiels du règne d'Héliogabale (218–222). Pendant.le règne de ce dernier, on identifie cinq femmes différentes sur les émissions monétaires d'Alexandrie, attestant l'importance de la présence féminine sur les monnaies par rapport aux règnes précédents. Parmi ces femmes, on trouve Julia Maesa (la grand-mère d'Héliogabale)[10], Julia Soaemias (la mère d'Héliogabale)[11], mais aussi les trois femmes du jeune empereur : Julia Paula, Aquilia Severa et Annia Faustina[12]. Les images de ces cinq femmes sont particulièrement intéressantes, car elles nous montrent le changement survenu dans la mode féminine. Bien que la grand-mère et la mère d'Héliogabale portent une *Helmfrisur*, suivant une mode qu'on connaît par les portraits de Julia Domna, on voit les trois jeunes femmes d'Héliogabale portant les nouvelles coiffures.

---

8. La seule coiffure dont la diffusion était quelque peu interrompue se trouve sur les monnaies de Plautilla, datant de 203 et 205 et qui montrent l'*Augusta* avec une coiffure moins volumineuse, ne couvrant pas les oreilles. Voir Savio 2007, n°4078 et n°9786.

9. Selon Jutta Meischner (Meischner 1964, p. 195, n°1b et 4b), on trouve encore Julia Mamaea sur les monnaies avec une coiffure qui cache ses oreilles. Pourtant, il est impossible de le confirmer. Selon nos propres recherches, elle porte toujours une *Nestfrisur* qui ne cachait pas les oreilles.

10. Kienast 2011, p. 181.

11. Kienast 2011, p. 175.

12. Kienast 2011, p. 173-175. Malgré le mariage très court de l'empereur avec Julia Paula (vers août 220–fin de 220) puis avec Annia Faustina (juillet (?) 221 –fin de 221), les deux impératrices apparaissent sur les monnaies d'Alexandrie, indiquant que la communication entre Rome et Alexandrie était encore excellente. En effet, seulement quatre mois ont été suffisants pour diffuser l'image de ces impératrices. Malgré les quatre mariages d'Héliogabale avec trois femmes en moins de trois ans, on trouve toujours sur les émissions d'Alexandrie l'épouse actuelle de l'empereur. Notre chronologie correspond donc bien à celle qui se laisse établir avec l'année portée sur la monnaie. Les pièces frappées à l'effigie de Julia Paula, datant entre la troisième et la quatrième année, étaient vraisemblablement frappées entre septembre 219 et la fin de 220, celles d'Aquilia Severa de la quatrième année entre début 221 et juillet 221, celles de la cinquième année entre la fin de 221 et mars 222 et celles d'Annia Faustina de la cinquième année datent entre septembre 221 et la fin de 221. Pour une liste des monnaies représentant ces trois impératrices voir Geissen 1982, n°2360 et n°2388 et Dattari 2007, n°4157-4199.

C'est à cette époque que la *Nestfrisur* (« coiffure formant un nid ») apparaît pour la première fois sur les monnaies impériales (**fig. 25**).

Elles se caractérisent par des oreilles découvertes et un bourrelet à la nuque qui forme un nid de cheveux. Bien que la coiffure apparaisse dans la mode officielle pour la première fois chez les femmes d'Héliogabale, c'est surtout sur les nombreuses monnaies et sculptures de sa tante Julia Mamaea que l'on trouve la représentation de cette coiffure. Sur les monnaies romaines émises sous Alexandre Sévère, l'image de l'impératrice présente toujours une *Nestfrisur*. Évidemment, cette coiffure était dominante dans la mode féminine de la fin de la dynastie des Sévères avant d'être remplacée par la *Scheitelzopffrisur* à l'époque des empereurs soldats[13].

Comment une femme provinciale, qui habitait à une distance considérable du lieu de résidence du couple impériale, pouvait-elle connaitre le type de coiffure porté par l'impératrice ? La réponse paraît simple : les portraits impériaux, omniprésents dans toutes les provinces romaines, transmettaient aux sujets l'image désirée[14]. Pendant le Haut-Empire, la propagation de l'image de l'empereur, mais généralement aussi celle de sa femme, se déroulait ainsi : après la prise du pouvoir d'un nouvel empereur, un ou plusieurs sculpteurs créaient son portrait qui devenait l'*Urbild*[15], puis ce portrait servait aux sculpteurs dans les ateliers de la ville de Rome comme modèle pour une multitude de copies prévues pour les différents centres provinciaux[16]. De cette façon, la propagande impériale[17] était capable d'approvisionner l'Empire avec une image de l'empereur, frappant par son uniformité. En étudiant les contours du profil de 90 portraits impériaux dont 34 exemplaires montrent l'empereur Auguste[18], M. Pfanner a mis en évidence l'exactitude avec laquelle les sculpteurs antiques produisaient les copies de l'*Urtyp*[19]. En ce sens-là, on doit impérativement considérer l'atelier impérial comme le lieu d'origine même du portrait officiel. Ceci atteste la forte influence de l'empereur dans la création de son image officielle. Finalement, ces copies[20] servaient de modèle aux artistes locaux, sculpteurs, graveurs

13. Voir Delbrueck 1940 et Bergmann 1977.

14. Voir Kluwe 1985, p. 106.

15. Boschung 1989, p.31 ; *Concernant son création et sa dispersion voir* : Pfanner 1989, p. 158. Un résumé du processus se trouve également chez Lahusen 2010, p. 189-190.

16. Voir Friedländer 1979, p. 279 ; Swift 1923, p. 297-299 ; « Entscheidend ist, das wenige, völlig gleichartig konzipierte Modelle in einem Ausmaß verbreitet wurden, das man bis dahin, weder was die Zahl der Kopien noch was die geographische Reichweite anlangte, gekannt hatte. Die ästhetische Normsetzung durch das Herrscherbild beruht zweifellos primär auf einem multiplikatorischen Effekt. » Zanker 1982, p. 308.

17. Alexandridis 2004, p. 7. L'auteur entre dans les détails du terme « propagande », en expliquant sa signification et son histoire. Pourtant, Alexandridis refuse l'utilisation du terme de propagande pour évoquer la diffusion des portraits impériaux. Concernant la terminologie du mot propagande voir Weber 2001 ; Schieder et Dipper 1984 ; une discussion importante du terme se trouve également dans Sordi 1976. Gian Guido Belloni fait remarquer que le terme « propaganda » dans notre sens moderne est introuvable dans le vocabulaire antique où le terme *propagatio* a une tout autre signification. Sordi 1976, p. 9/10 ; Hannestad 1988, p. 9-10.

18. Pfanner 1989, p. 204.

19. L'existence d'un catalogue de directives inaltérables était également suggérée par Walter Trillmich, en indiquant la grande uniformité de chaque type de portrait. Trillmich 1971, p. 179. Voir aussi Trillmich 1976, p. 46.

20. Sur le processus de création d'une copie voir Pfanner 1989, p. 180-186.

de coins monétaires et de gemmes et artistes peintres, pour créer l'image de l'empereur. Grâce à ces productions diverses, on était capable de créer une omniprésence visuelle de l'empereur et de sa famille dans toutes les provinces de l'Empire.

En considérant la propagande impériale, il n'est pas surprenant que les femmes sur les portraits funéraires de l'Égypte romaine montrent parfois de fortes ressemblances avec la toilette des impératrices. Dans ce sens, on trouve plusieurs portraits qui s'inspirent de la mode de Julia Domna. L'un de ces portraits est conservé au Louvre[21]. La femme avec des cheveux noirs et bouclés porte une *Helmfrisur* qui était certainement inspirée des portraits officiels de l'impératrice. Elle porte également des *Barretta-Ohrringe* (« boucles d'oreilles à barrette »)[22] avec deux pendeloques et un collier en or avec une petite pendeloque, à laquelle est accrochée peut-être une pièce de monnaie. Les boucles d'oreilles et la coiffure sont quasiment identiques à celles que l'on trouve sur un *tondo* en bois à Berlin, qui montre Julia Domna aux cotés de Septime Sévère et de ses deux fils, Caracalla et Géta[23]. Le *tondo* était probablement situé dans un sanctuaire pour le culte impérial[24]. On le date traditionnellement de 199-200, à l'époque du voyage de la famille en Égypte. La ressemblance avec la mode des deux femmes est frappante et il est dès lors évident que la femme avait pris l'impératrice comme modèle.

On trouve des *Barretta-Ohrringe* également sur un linceul funéraire au Louvre, en provenance d'*Antinoopolis*, qui montre une femme avec une *Helmfrisur*. Chaque boucle d'oreille se compose d'une perle blanche dans une monture en or au-dessus de la barrette horizontale. Au lieu des pendeloques, on voit seulement trois perles blanches attachées à la barrette horizontale[25]. Il s'agit d'une variante du *Barretta-Ohrring* que l'on trouve dans le trésor d'Eauze, qui date du règne de Gallien[26]. L'absence des pendeloques est exceptionnelle pour les *Barretta-Ohrringe* du IIe siècle, mais il semble que la mode impériale au début du IIIe siècle était en pleine transformation. À partir de la fin du IIe siècle et du début du IIIe siècle, on remarque une rupture avec l'ancien modèle plus strict et une orientation vers des réalisations plus souples. Cette tendance se manifeste aussi dans les nombreux trésors dans lesquels on trouve des *Barretta-Ohrringe* plus élaborés[27].

En définitive, les masques funéraires à la *Helmfrisur* de Julia Domna sont très rares, même si on en trouve un exemplaire au Caire[28]. Ses cheveux sont partagés au sommet et ils se

21. Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines, N 2733.3 ; Parlasca 1969, n°220.

22. Une boucle d'oreilles qu'on trouve sur nos portraits à partir de la dynastie des Flaviens. Les boucles d'oreilles se composent d'une barrette horizontale avec deux ou trois pendules suspendus.

23. Berlin, Antikensammlung, Inv. : 31329 ; Parlasca 1977, n° 390. Le portrait de Geta, sur le tondo fut effacé après son assassinat (Dion Cassius, 78, 2.2-3) sur l'ordre de Caracalla, en 212.

24. Heinen 1991, p. 264.

25. Paris, musée du Louvre, Département des Antiquités égyptiennes, Inv. A.F. 6440 ; Parlasca 1977, n° 419.

26. Schaad 1992, pl. 2d.

27. Voir Martin-Kilcher, Amrein et Horisberger 2008, Ill. 2.13 ; Aubin, Baratte, Lascoux et Metzger 1999, n° 37. p. 123.

28. Le Caire, Musée egyptien, C.G. 33175. Voir Edgar 1905, n° 33175.

dirigent dans des vagues profondes vers l'occiput. Les oreilles sont presque entièrement cachées et seuls les lobes sont visibles. Bien que le collier ne soit plus visible car le masque est cassé au niveau du cou, les *Barretta-Ohrringe* avec trois pendeloques sont encore identifiables.

La *Nestfrisur* de Julia Mamaea peut être observée sur une planchette à Stanford (Californie)[29] (**fig. 26**), qui représente une femme avec des cheveux noirs et un visage allongé. Les cheveux sont partagés au sommet et dirigés vers l'occiput, sans cacher les oreilles. Ce sont surtout les cheveux apparaissant en-dessous des oreilles qui permettent une identification avec la *Nestfrisur,* car il s'agit d'un détail caractéristique de cette coiffure[30]. La femme est parée de *Barretta-Ohrringe* avec une émeraude carrée au-dessus de la barrette horizontale et un double collier en or composé de plusieurs chaînons, avec pour chacun une pierre précieuse au centre. La rupture entre les bijoux du début du règne des Sévères et ceux de la fin de cette même dynastie n'est pas visible. Le goût pour les *Barretta-Ohrringe* sophistiqués ainsi que les colliers plus grands semblent caractériser cette époque.

Pourtant, avec les masques funéraires un autre problème se pose, car la *Nestfrisur* dans son style classique ne nous semble pas identifiable. En revanche, on trouve un grand nombre de



26. Portrait de femme. Peinture sur bois. Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, Inv. 22225 ; Stanford Family Collections, avec l'aimable autorisation d'A. Akbay.

29. Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, Inv. 22225 ; Parlasca 1977, nº 398.

30. Ce détail apparait également chez les *Scheitelzopffrisuren*, mais une telle identification ne semble pas probable.

masques portant une coiffure dont les cheveux sont tirés en mèches importantes, du front vers l'arrière de la tête où elles forment un nid qui couvre parfois la totalité de l'occiput. Une coiffure comparable à celle que nous venons d'évoquer se rencontre à travers la *Melonenfrisur* (« coiffure en côtes de melon ») qui était à la mode pendant la période hellénistique avant sa réapparition au IIe siècle après J. C. chez les jeunes filles[31]. On a l'habitude d'attribuer ce type de coiffure à la dynastie des Antonins et des Sévères à cause des portraits officiels de Crispina et Lucille[32], mais aussi de ceux de Plautilla[33], qui portait une coiffure similaire sur quelques-unes des monnaies à son effigie[34]. Mais on ne doit pas oublier que *Plautilla* était elle-même particulièrement jeune au moment de son portrait. C'est pourquoi, on doit se demander si la coiffure n'est pas plutôt due à son âge qu'à la mode de l'époque. Même si la structure de la *Melonenfrisur* où les cheveux sont dirigés de manière sévère vers l'arrière de la tête ressemble à notre *Nestfrisur,* ce sont le chignon ou la natte dans lesquels les cheveux se terminent qui ne correspondent pas aux grands nids des coiffures des portraits funéraires. On peut donc soutenir que cette variante de la *Nestfrisur* ressemble davantage à celle de Julia Mamaea, qui diffère de celle-ci uniquement par la présence obligatoire d'un bourrelet de cheveux derrière la nuque. L'absence de cette variante de la *Nestfrisur* sur la monnaie impériale suggère qu'il s'agissait probablement d'un développement provincial, inspiré d'une coiffure romaine qui serait, dans notre cas, la *Nestfrisur* de Julia Mamaea qu'on trouve dans tout l'Empire. Les monnaies d'Alexandrie, à partir du règne d'Alexandre Sévère, jusqu'à l'époque des empereurs soldats, attestent sa longue présence. Celle-ci a sans doute permis des modifications de la coiffure officielle[35].

Finalement, cette nouvelle variante de la *Nestfrisur* peut être étudiée sur un masque au Petrie Museum of Egyptian Archaeology[36] (**fig. 27**). Sur l'exemplaire en question, le nid couvre tout l'occiput et la femme est parée de boucles d'oreilles, composées de plusieurs sphères en or en forme de grappes *(Traubenohrring)* et d'un pendentif carré qui ressemble à celui du portrait du Fayoum du Louvre mentionné précédemment. Néanmoins, c'est le *Traubenohrring* qui attire notre attention. On le trouve également sur un portrait du Fayoum d'*Antinoopolis* sur lequel la femme porte le même type de *Nestfrisur* que l'on trouve sur les masques funéraires[37] (**fig. 28**). Ici, les *Traubenohrringe* paraissent plus stylisés et ressemblent à une pyramide

31. Voir Kyrieleis 1975, p. 89-90 ; Kockel 1993, p. 38 ; Trillmich 1976, p. 61-65

32. Fittschen 1982B, p. 75-77.

33. Mattingly 2005, pl. 46/5-7 ; Dattari 2007, nº 4092 et nº 9807.

34. Voir Wessel 1946/47, p. 65-66.

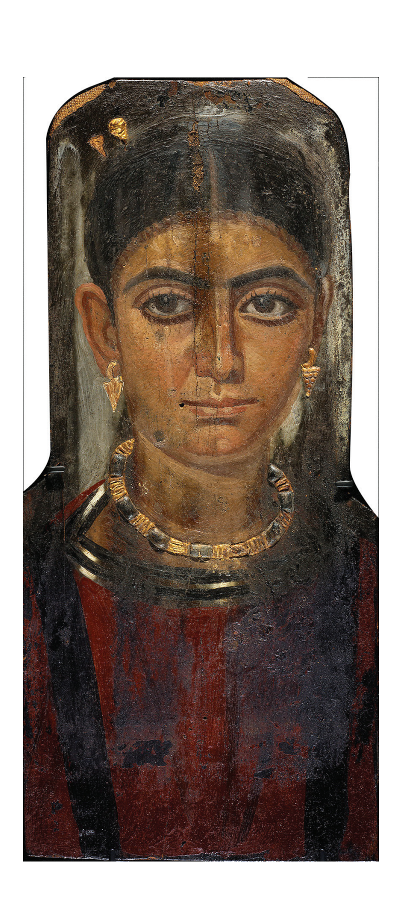
35. I. Skupinska-Løset avait également remarqué la grande popularité d'une coiffure qui ressemble à la *Melonenfrisu*r hellénistique sur les portraits funéraires de la Palestine romaine. Elle l'associe également avec la coiffure de *Plautilla* mais elle remarque que « Historical facts speak against the assumption that the portraits of Plautilla may have had any great influence on the private portraiture. (…). Archaeological evidence, however, confronts us with fairly large numbers of private portraits of Middle Severan date bearing witness to the popularity of such hairstyle. » Skupinska-Løvset 1983, p. 132-133.

36. Petrie Museum of Egyptian Archaeology, University College London, UC 19624.

37. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Missouri), Inv. 37-40. Parlasca 1969, nº 225 ; Voir aussi Dijon, Musée des Beaux Arts, Inv. GA 5. Parlasca 1969, n° 236.



27. Masque funéraire en plâtre. D'après © Petrie Museum of Egyptian Archaeology, University College London, UC 19624.



28. Portrait de femme. Peinture sur bois. The Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri. Purchase : William Rockhill Nelson Trust, 37 40 (© J. Miller).

renversée. L'origine du *Traubenohrring* se trouve à l'époque hellénistique[38]. Sur ces exemplaires, les vignes étaient suspendues comme des pendeloques et plus naturalistes[39], bien que la variante de l'époque romaine soit plus abstraite et stylisée. On trouve fréquemment ce type de boucle d'oreille sur les stèles funéraires de Palmyre[40] et plusieurs exemplaires authentiques peuvent également être observés au Louvre[41]. Bien que la plus ancienne paire de *Traubenohrringe* se trouve sur un portrait du Fayoum datant du règne d'Hadrien[42], c'est durant la dynastie des Sévères qu'on remarque son véritable usage, comme en atteste un grand nombre de portraits.

La mode de la dynastie des Sévères était certainement marquée par la *Helmfrisur* et la *Nestfrisur* dont la présence est attestée par les monnaies impériales. La chronologie des différentes coiffures romaines étant déjà bien établie, l'apparition d'une nouvelle coiffure, classée comme une variante provinciale de la *Nestfrisur,* est particulièrement marquante dans l'Égypte romaine.

Concernant les boucles d'oreilles de l'époque, on remarque une grande préférence pour le *Barretta-Ohrring*, qui est déjà connu depuis la dynastie des Flaviens que l'on trouve maintenant sous des formes plus sophistiquées. L'autre boucle d'oreille bien répandue était le *Traubenohrring* que l'on trouve fréquemment sur les portraits et masques et qui était devenu populaire sous la dynastie des Sévères.

Concernant les colliers, on remarque une préférence pour de grands modèles, parfois déjà en forme de torques, qui était en or et souvent décorés des pierres précieuses ou d'une grande pendeloque. La présence de colliers monétaires n'est pas assurée, mais il existe quelques portraits ou masques qui autorisent une telle identification. Ce qui est certain, c'est l'écart par rapport à la mode des dynasties précédentes où les femmes portent souvent plusieurs colliers plus fins. Les coiffures volumineuses et majestueuses de la dynastie des Sévères illustrent une tendance qu'on retrouve dans la joaillerie où les bijoux deviennent toujours plus volumineux.

38. Greifenhagen 1975, Taf. 39, 10.
39. Voir Deppert-Lippitz 1985, nº 78 (romain) ; Greifenhagen 1975, Taf. 39, 10.
40. Voir : Hvidberg-Hansen et Ploug 1993, nº 24, 27, 29.
41. Voir Paris, musée du Louvre, dép. AO 2316 A-B ; AO 3856 A-B ; AO 3857 A-B.
42. Parlasca 1969, nº 225.

Bibliographie

Alexandridis A. (2004) : *Die Frauen des römischen Kaiserhauses : eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mayence.
Aubin G., Baratte Fr., Lascoux J.-P. et Metzger C. (1999) : *Le Trésor de Vaise à Lyon (Rhône)*, Lyon.
Aubert M.-Fr. et Cortopassi R. (2004) : *Portraits funéraires de l'Égypte romaine*. Tome I, *Masques en stuc*, Paris.
Berger J.-E. et Creux R. (1977) : *L'œil et l'éternité. Portraits romains d'Égypte*, Paudex.
Bergmann M. (1977) : *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr*., Bonn.
Borg B. (1996) : *Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext*, Mainz.
— (1998) : *« Der zierlichste Anblick der Welt.... ». Ägyptische Porträtmumien*, Mayence.
Boschung D. (1989) : *Die Bildnisse des Caligula*, Berlin.
Buchholz K. (1963) : *Die Bildnisse der Kaiserinnen der Severischen Zeit nach ihren Frisuren*, Francfort.
Corcoran L. H. et Schenk W. (1995) : *Portrait Mummies from Roman Egypt (I-IV Centuries AD) with a Catalogue of Portrait Mummies in Egyptian Museums*, Chicago.
Delbrueck R. (1940) : *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus*, Berlin.
Deppert-Lippitz B. (1985) : *Goldschmuck der Römerzeit im Römisch-Germanischen Zentralmuseum*, Bonn.
Dorival G. (1997) : « Le christianisme en Égypte (jusqu'au milieu du ve siècle) », dans *Égypte romaine. L'autre Égypte*, Marseille, p. 200.
Drerup H. (1933) : *Die Datierung der Mumienporträts*, Paderborn.
Duquenne L. (1972) : *Chronologie des lettres de Saint Cyprien : le dossier de la persécution de Dèce*, Bruxelles.
Ebers G. (1893) : *Antike Porträts. Die hellenistischen Bildnisse aus dem Fajjûm*, Leipzig.
Edgar C. C. (1905) : *Graeco-Egyptian Coffins, Masks and Portraits*, le Caire.
Fittschen K. (1982A) : « Bildnispropaganda der antoninischen Familie », dans *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin (Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe),* 2/3*,* p. 185 -186.
— (1982B) : *Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae*, Göttingen.
— (2001) : « Zum angeblichen Bildnis des Lucius Verus im Thermen Museum », *JDAI,* 86, p. 214-252.
Friedländer L. (1979) : *Roman Life and Manners under the Early Empire*, New York.
Geissen A. (1982) : *Katalog Alexandrinischer Kaisermünzen der Sammlung des Instituts für Altertumskunde der Universität zu Köln. Marc Aurel – Gallienus.* Vol. 3, Opladen.
Greifenhagen A. (1975) : *Schmuckarbeiten in Edelmetall.* Vol. 2, Berlin.
Grimm G. (1974) : *Die Römischen Mumienmasken aus Ägypten*, Wiesbaden.
Hannan M. L.(1933) : *Thasci Caecili Cypriani de mortalitate*, Washington.
Hannestad N. (1988) : *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus.

Heinen H. (1991) : « Herrscherkult im Römischen Ägypten und Damnatio Memoriae Getas », *RM,* 98, p. 263-298.
Hvidberg-Hansen F. O. et Ploug G. (1993) : *Katalog Palmyra Samlingen. Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhague.
Jucker H. (1984) : « Recension de "Parlasca, Klaus, Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano. Serie B – Vol. III, Rome 1980" », *Gnomon,* 56, p. 542-547.
Kienast D. (2011) : *Römische Kaisertabellen*, Darmstadt.
Kluwe E. (1985) : « Bildnispropaganda und römischer Kunsthandel », *Klio,* 67/1, p. 103-110.
Kockel V. (1993) : *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten*, Mayence.
Kyrieleis H. (1975) : *Bildnisse der Ptolemäer*, Berlin.
Lahusen G. (2010) : *Römische Bildnisse. Auftraggeber – Funktionen – Standorte*, Darmstadt.
Linsay J. (1963) : *Daily Life in Roman Egypt*, Londres.
Martino (De) F. (1980) : *Storia economica di Roma antica.* Tome II, Firenze.
Martin-Kilcher S., Amrein H. et Horisberger B. (dir.) (2008) : *Der römische Goldschmuck aus Lunnern*, Zurich.
Mattingly H. (2005) : *Coins of the Roman Empire in the British Museum. Pertinax to Héliogabaleus.* Vol. 6, Londres.
Meischner J. (1964) : *Das Frauenporträt der Severerzeit*, Berlin.
Parlasca K. (1966) : *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden.
— (1969) : *Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano.* Serie B – Volume I, Palerme.
— (1977) : *Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano.* Serie B – Volume II, Rome.
— (2000) : « Eine neue Monographie über Mumienbildnisse: Barbara Borg: Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext, Mayence 1996 », *CE*, 75, p. 171-186.
Pfanner M. (1989) : « Über das Herstellen von Porträts », *JDAI*, 104, p. 157-257.
Said A. (1992) : « Le maschere funerarie di gesso colorato nel Museo Greco-Romano di Alessandria », *Xenia Antiqua*, 1, p. 21-48.
Savio A. (dir.) (2007) : *Catalogo della Collezione Dattari*, Trieste.
Schaad D. (dir.) (1992) : *Le trésor d'Eauze*, Toulouse.
Schenke G. (2001) : « Mumienporträts im römischen Ägypten : Totenbildnisse oder Privatporträts? », *CE*, 76, p. 281-288.
Schieder W.–Dipper Ch. (1984) : « Propaganda », *Geschichtliche Grundbegriffe.* Vol. 5, Stuttgart, p. 69-112.
Skupinska-Løvset I. (1983) : *Funerary Portraiture of Roman Palestine. An Analysis of the Production in its Culture – Historical Context*, Göteborg.
Sordi M. (dir.) (1976) : *I canali della propaganda nel mondo antico*, Milan.
Swift E. H. (1923) : « Images in Imperial portraiture », *AJA*, 27, p. 286-301.
Trillmich W. (1971) : « Zur Formgeschichte von Bildnistypen », *JDAI,* 86, p. 179-213.
— (1976) : *Das Torlonia-Mädchen. Zur Herkunft und Entstehung des kaiserzeitlichen Frauenporträts*, Göttingen.
Uytterhoeven I. (2009): *Hawara in the Graeco-Roman Period. Life and Death in a Fayum Village*, Leuven/Paris/Walpole.

Weber G. (2001) : « Propaganda », dans *Der Neue Pauly 10*, Stuttgart – Weimar, col. 412-414.
Wessel K. (1946-1947) : « Römische Frauenfrisuren », *AA*, 61/62, p. 62-75.
Witschel Ch. (1999) : *Krise – Rezession – Stagnation? Der Westen des römischen Reiches im 3.Jahrhundert n. Chr.*, Francfort.
Zanker *P. (1982) :*« Herrscherbild und Zeitgesicht »*, Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* (Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe), 2/3, p. 307-312.

Un plaisir rare : le bain domestique au Proche-Orient (IVe-VIIIe siècle après J. C.)

Pauline Piraud-Fournet*

Célébrée pour ses vertus hygiéniques, la pratique du bain dans les thermes romains est aussi associée au plaisir des sens, au bien-être, à la convivialité, et A. Malissard[1], notamment, a suffisamment bien décrit ce phénomène et l'ambiance qui régnait dans ces édifices pour que nous ne revenions pas sur cette question. Le grand nombre de vestiges archéologiques de thermes identifiés dans l'ensemble de l'Empire romain souligne l'importance que ces monuments revêtaient. L'archéologie a révélé que la plupart des habitations n'étaient pas équipées d'installations spécifiques destinées aux ablutions et les villes devaient donc pourvoir aux nécessités hygiéniques de ses habitants et de ses visiteurs, fournissant des bains et des latrines publics.

Depuis l'époque hellénistique néanmoins, les palais et les demeures les plus riches des villes et des campagnes semblent avoir possédé des installations balnéaires privées, équipements dont l'édification, l'entretien et le fonctionnement étaient onéreux. Pour Vitruve[2], la maison de ville des personnes influentes doit être équipée d'un bain. Néanmoins, posséder un bain dans sa maison n'empêche pas de fréquenter les bains publics : on le voit à la fin du Ier siècle déjà dans le *Satyricon*[3], où Trimalcion après s'être fait laver dans les thermes de la ville, reçoit ses hôtes

---

* *Le « Palais de Trajan » à Bosra : une grande demeure de la province byzantine d'Arabie,* thèse en cours sous la direction du Professeur Fr. Baratte, à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

1. Malissard 1994, p. 123 à 133.
2. Vitruve, *De architectura* (trad. Ch.-L. Maufras, éd. Panckoucke 1847. t. 2, l. 6, 5, p. 37).
3. Pétrone, *le Satyricon* (trad. L. de Langle 1923, p. 191).

dans son *triclinium* pour un festin, puis dans les bains de sa maison, prétextant que rien n'est plus agréable que de se baigner loin de la foule.

> « Et puisque nous savons que nous devons mourir, que ne jouissons-nous de la vie ? Pour que je vous voie parfaitement heureux, allons maintenant nous jeter dans le bain (…) ».

On voit encore au ve siècle, dans un poème de Sidoine Apollinaire[4], les hôtes d'un riche propriétaire se réjouir de profiter de ses bains privés « qui offrent à la pudeur un asile agréable ».

La question qu'il nous intéresse d'aborder ici est celle du bain associé à l'habitat. À quel type de besoin répond cet aménagement ? Est-il fréquent ou bien rare ? L'étude du bain privé domestique à l'époque romaine a déjà été entreprise en Afrique du Nord[5] où Y. Thébert a inventorié plus de 70 thermes publics et 33 ensembles balnéaires appartenant à des maisons urbaines. La superficie de ces bains est modeste, comprise entre 100 et 200 m². Les pièces du secteur chauffé sont petites et dans la plupart des cas au nombre de trois, à la façon des petits thermes publics. L'auteur observe que bien que l'espace soit restreint, la nature du programme balnéaire n'est pas modifiée et conserve une organisation qui offre aux baigneurs des conditions semblables à celles des bâtiments publics. Ces bains sont pour la plupart ajoutés dans des demeures romaines anciennes, occasionnellement à l'époque sévérienne, et plus généralement à



29. Carte du Proche Orient à la fin de l'Antiquité. Villes possédant des résidences équipées de bains (© P Piraud-Fournet), 2012.

4. Sidoine Apollinaire, *Carmen* XXIII (éd. Grégoire et Collombet 1836, vers 487-506).
5. Thébert 2003, p. 365-369 et p. 482.

partir du IVe siècle. Selon l'auteur, ce phénomène traduit une mutation de la pratique balnéaire, tendant à distinguer l'élite qui a les moyens de construire des bains luxueux dans sa maison, du peuple qui continue de fréquenter les bains et les latrines publics. En Turquie, cette étude est en cours, menée depuis quelques années par I. Uytterhoeven[6]. Une première et courte synthèse recense une quinzaine de bains aménagés dans de grandes demeures urbaines, essentiellement à Éphèse, Pergame et Aphrodisias.

Nous tenterons de définir les formes que revêtaient ces installations domestiques à la fin de l'Antiquité, au Proche-Orient. Cette étude ne saurait être qu'indicative, étant donné la nature souvent trop lacunaire des sources exploitées. En effet, le plus souvent, les fouilles programmées dans les villes antiques ont plutôt concerné l'architecture monumentale, civile ou religieuse que l'architecture domestique[7]. Or, en ville, l'habitat est le type architectural le plus répandu et, pour être significative, son étude devrait observer le plus grand nombre de spécimens possibles. Dans certaines villes comme Antioche ou Apamée, l'habitat a pu faire l'objet de fouilles approfondies, mais dans de nombreuses autres villes du Proche-Orient romain et byzantin, il n'a profité que de fouilles ponctuelles et dispersées, contraintes en général par un environnement qui rend impossible la réalisation de fouilles extensives. Il est donc rare que les maisons aient été fouillées de façon exhaustive et leurs plans, de même que leur analyse, restent souvent fragmentaires. Aux époques hellénistique et romaine[8], à l'exception de la série bien étudiée et caractérisée des bains qui constituent un équipement indispensable des palais hérodiens[9], les exemples sont rares, dispersés et n'ont pas fait l'objet d'une publication détaillée. On connaît pour ces époques des aménagements de bains dans quelques belles maisons et *villae*. Le plus souvent, ces riches maisons ne possèdent qu'une latrine, parfois une baignoire, parfois encore une pièce chauffée sur hypocauste[10] et, dans de rares cas, un petit ensemble thermal associant des pièces froides et des pièces chaudes[11]. Pour la fin de l'Antiquité, l'habitat des campagnes de Syrie, abondamment étudié, du moins pour le Massif Calcaire au nord et la région basaltique du Hauran au sud, ne livrent pas d'exemple de bains domestiques. Des petits bains publics sont mis à la disposition des habitants dans beaucoup de villages[12] de Syrie

6. Uytterhoeven et Martens 2008 ; Uytterhoeven à paraître.

7. Concernant l'habitat des villes au Proche-Orient : Balty 1984 et 1997 ; Castel, Villeneuve et al-Maqdissi 1997 ; Gawlikowski 2007 ; Hirschfeld 1995 ; Lassus 1984 ; Morvillez 2004 ; Sodini 1995 et 1997 ; Stilwell 1961 ; Galor et Walizewski 2007.

8. La question du bain privé à l'époque hellénistique dans le bassin méditerranéen a été abordée récemment par M. Trümper (2010). Par ailleurs, St. Hoss (2005) a publié une thèse recensant les bains publics et privés de Palestine de l'époque hellénistique à l'époque byzantine.

9. Netzer 1999.

10. Hirschfeld 1995. Sur les salles chauffées de Dharīh et de Pétra, cf. Villeneuve et al-Muheisen 2008 : al-Muheisen et Piraud-Fournet 2013 et Augé à paraître.

11. Il s'agit des bains aménagés dans le palais du *Dux Ripae* à Doura-Europos (Rostovtzeff *et al.* 1952), de ceux de deux belles maisons de Pétra et Wādī Mūsā (Augé à paraître) et des petits bains rattachés à une vaste maison à Môthana (Imtān) en Syrie du Sud, repéré en 2008.

12. Charpentier 1995 ; Hoss 2005.

et de Palestine, par la collectivité villageoise, par une autorité locale ou par quelques riches propriétaires fonciers et les villes possèdent toutes un ou plusieurs établissements thermaux monumentaux à l'usage de la population urbaine et de celle venue des campagnes alentours[13]. Quelques belles maisons urbaines possèdent des salles d'eau, des latrines et des aménagements de type baignoire ou douche[14], d'autres, étaient pourvues de véritables petits bains, édifiés sur le modèle des grands bains publics (**fig. 29**). Nous en avons fait l'inventaire dans cet article.

Les bains des maisons urbaines d'époque byzantine (IVe - VIIe siècle après J. C.)

Bosra

Le point de départ de ce travail est l'étude d'une vaste maison urbaine de Bosra[15] (*Bostra*) en Syrie du Sud, traditionnellement appelé « Palais de Trajan ». Vraisemblablement édifié à la fin de l'Antiquité, cet édifice comporte, entre autres éléments remarquables, un petit ensemble balnéaire[16]. Bosra est, à l'époque byzantine, la métropole de la province d'Arabie et le siège de l'archevêque. Jusqu'au VIIe siècle, la prospérité de la ville se manifeste notamment par son urbanisme et son architecture. Pour ce qui concerne les bains, les habitants de la ville avaient accès aux deux grands édifices thermaux occupant une vaste superficie du centre de la ville et peut-être aux thermes du camp romain. L'utilisation et la fréquentation des bains publics semblent avoir continué durant l'époque omeyyade.

L'habitat antique de la ville est mal connu car le site a été occupé jusqu'à l'époque médiévale puis réinvesti sur toute son emprise de l'époque moderne à nos jours. Deux grandes maisons du quartier est de la ville ont pu être clairement identifiées. Le « Palais de Trajan » est la plus méridionale des deux. Son état de conservation est tel qu'elle possède encore une partie de son étage. Elle forme un ensemble compact, organisé en quatre corps de bâtiment disposés autour d'une cour à péristyle. Ses dimensions (2120 m^2 au sol) font d'elle l'une des plus vastes maisons connues du sud de la Syrie (**fig. 30**). Elle présente des aménagements remarquables, tels une grande salle triconque à l'étage – installation rare au Proche-Orient – et une salle à alcôve accessible sous le portique de la cour. Sa situation à proximité de ce qui pourrait être la cathédrale de la ville fait d'elle un possible palais pour l'archevêque de la province. Des fouilles

13. Concernant les thermes du Proche-Orient, voir Fournet 2012.

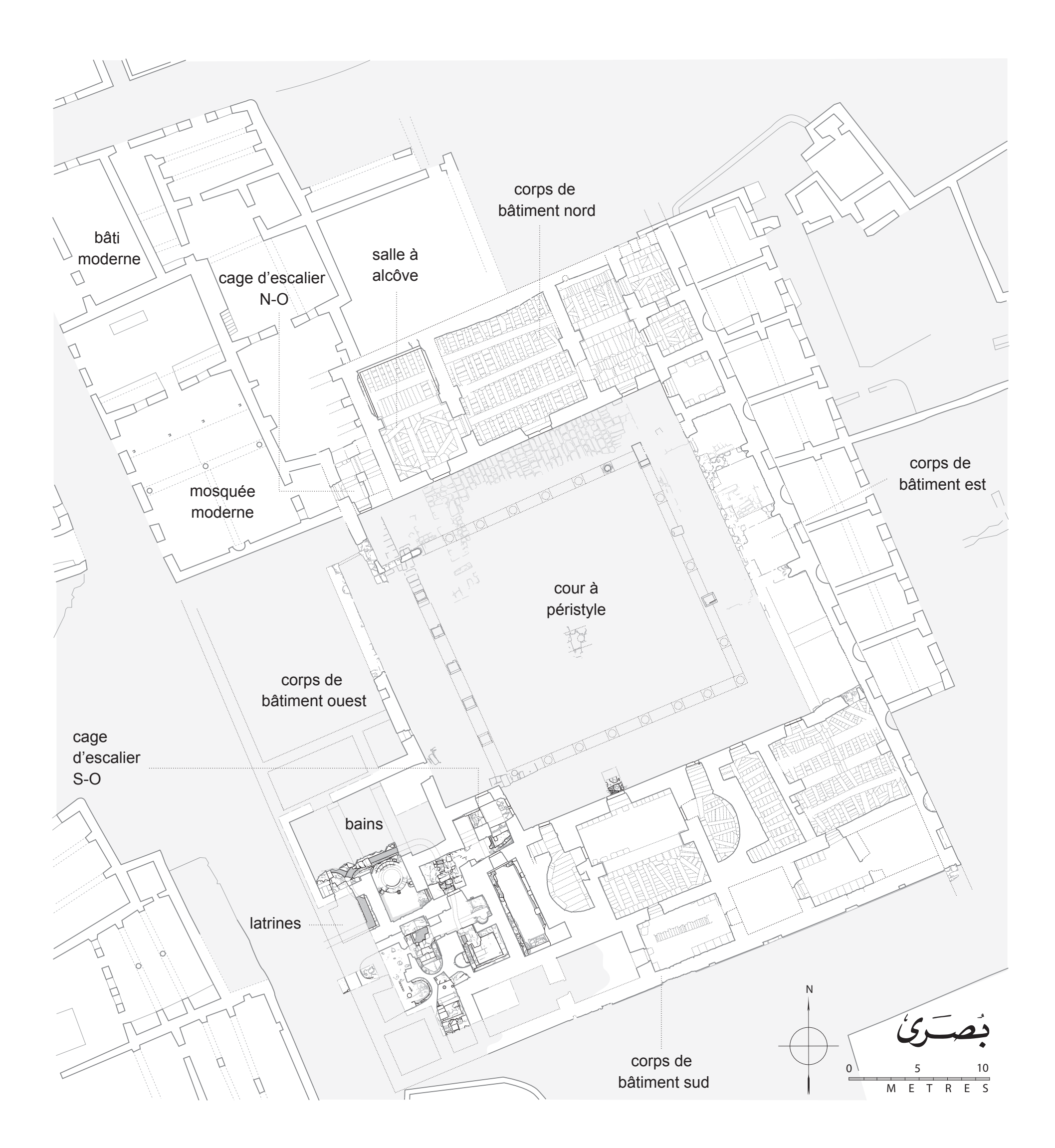
14. À Palmyre par exemple (Gawlikowski 2007). À l'époque omeyyade, on trouve des salles d'eau, à proximité de latrines, dans chacun des appartements aménagés dans les châteaux du désert, à Qasr al-Hayr al-Sharqī, Qaar al-Halābāt, etc. (Genequand 2011).

15. Dentzer-Feydy *et al.* 2007.

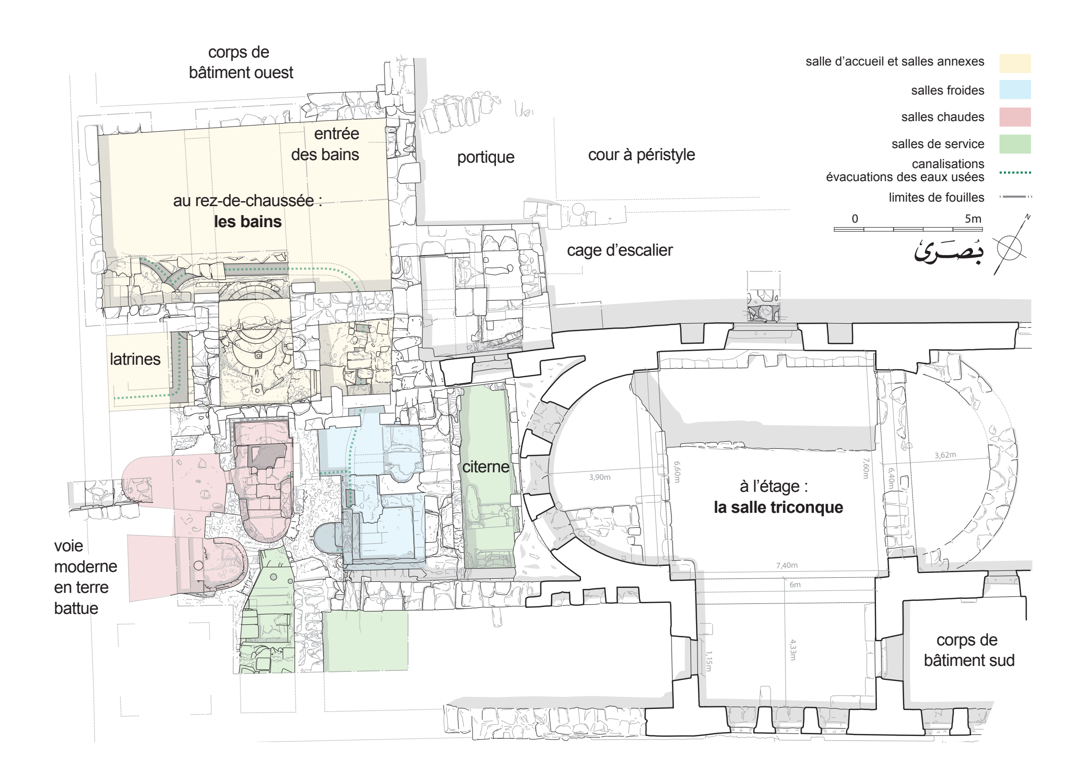
16. Le Palais de Trajan a fait l'objet d'une étude architecturale dans Piraud-Fournet 2003. Le résultat des fouilles menées sur le petit ensemble balnéaire est présenté dans Piraud-Fournet 2010a et l'hypothèse de sa fonction palatiale est développée dans Piraud-Fournet 2010b.

archéologiques et l'analyse de son architecture laissent penser qu'elle a été édifiée entre le milieu et la fin du v[e] siècle. Les fouilles menées entre 2007 et 2009 ont mis au jour des bains dans l'angle sud-ouest de la maison, au pied de la salle de réception triconque à laquelle ils sont reliés par un escalier et par la galerie haute du portique sud. L'installation de ces bains remonterait au vi[e] siècle et leur dernière réorganisation daterait de la fin de l'époque omeyyade, peu de temps avant que la fonction manifestement palatiale de la maison ne soit abandonnée (**fig. 31**).

Ces bains occupent une superficie de 235 m². Leur accès principal se fait par le portique ouest de la cour, du côté de l'entrée de la maison. Une porte permet d'entrer par l'angle nord-est d'une vaste salle (a), salle d'accueil et de déshabillage sans doute, de 60 m², rectangulaire et partagée en trois travées par deux arcs (**fig. 32**). Ces derniers portaient la couverture traditionnelle dans la région basaltique de Syrie du Sud, composée de longues dalles



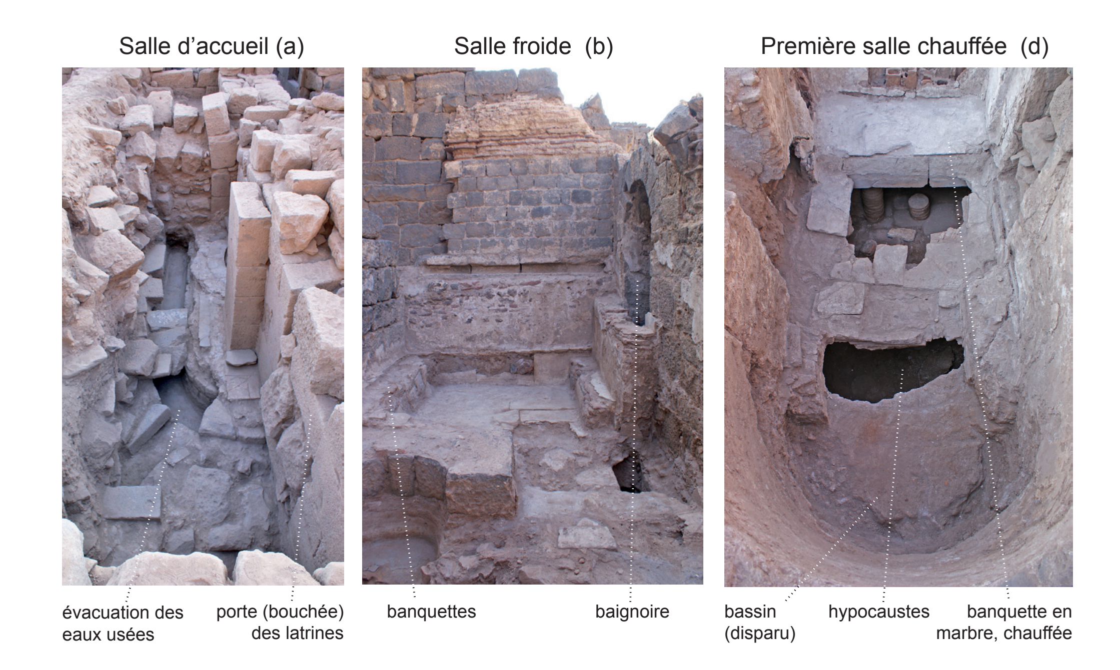
30. Bosra, plan du Palais de Trajan (© P Piraud-Fournet), 2009.



31. Bosra, Plan de l'angle sud ouest du Palais de Trajan. Les bains au rez-de-chaussée et la salle triconque à l'étage (© P Piraud-Fournet), 2009.

jointives. La dernière travée, située la plus à l'ouest, et qui devait accueillir un bassin, ouvre par une porte au sud vers une pièce carrée (7 m^2) faisant office de latrines (h). La travée centrale se prolonge vers le sud en une sorte d'alcôve (a'). Elle présente, occupant toute sa largeur, un bassin circulaire de 1,5 m de diamètre et de 0,5 m de profondeur. Ce bassin que l'on est obligé de traverser, bien qu'il ne présente pas dans l'état actuel des vestiges d'emmarchement intérieur, est interprété comme un pédiluve. Dans l'extrémité sud-est de l'alcôve, une porte permet de rejoindre une petite pièce (c'), donnant accès aux autres salles du circuit balnéaire, chaudes et froides. Elle ouvre aussi sur une cage d'escalier qui relie le bain et la cour à péristyle à la galerie haute de l'étage et à la salle triconque. Les salles du bain présentent un premier passage (c) équipé d'une niche semi-circulaire qui accueillait sans doute une vasque. Il ouvre au sud vers une salle froide (b) carrée, munie de banquettes sur deux côtés et d'une niche semi-circulaire aménagée en baignoire (bonde d'évacuation, banquette, muret, traces d'accroche dans les parois de la tuyauterie en plomb disparue).

Il ouvre aussi à l'ouest vers trois salles (d, e, f) de forme trapézoïdale, chauffées par des hypocaustes, chacune desservie par la précédente. L'une de leurs extrémités se termine par une abside semi-circulaire recevant une baignoire. La première (d) présente dans son extrémité nord une niche rectangulaire équipée d'une banquette en marbre, chauffée. Le sol des trois pièces chauffées est construit sur des hypocaustes. De rares cheminées d'évacuation d'air chaud sont ménagées dans leurs murs. Tout à fait au sud de la première salle chaude, une fournaise (g) a été



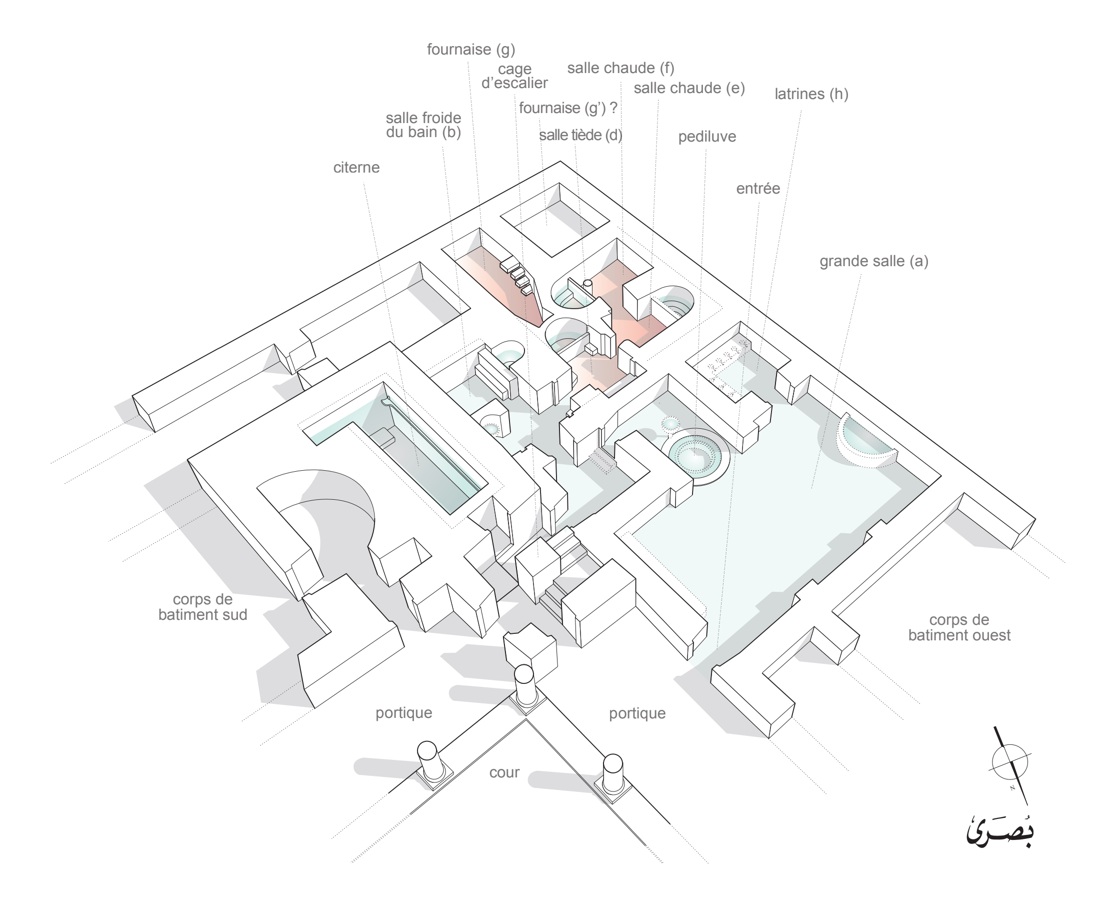
32. Bosra, Les bains du Palais de Trajan. Photos des salles (a), (b) et (c) (© P Piraud-Fournet), 2009.

découverte. Il faut en restituer une autre (g') au sud ou à l'ouest de la dernière salle qui aurait dû être la plus chaude et qui n'était pas chauffée depuis la fournaise précédemment citée. Un canal récolte les eaux usées de tous les bassins découverts, traverse les salles froides (b, c, c', a) puis les latrines (h) et rejoint sans doute l'égout d'une rue située plus à l'ouest. Au moment de leur abandon ou après, les bains ont été pillés de tous leurs éléments précieux (tuyauterie en céramique et en plomb, éléments de décor, dallage, etc.). Les fouilles ont permis de découvrir quelques vestiges de ce mobilier qui équipaient ou ornaient ces bains : plaques et dalles de marbre et de calcaire blanc encore en place, vestiges d'*opus sectile*, tesselles éparses de mosaïque pariétale de pâte de verre. Enfin, un élément de décor orné d'une petite croix découvert dans les niveaux de destruction de la dernière salle chauffée (f) laisse penser qu'à l'époque omeyyade encore, ce palais et ces bains étaient la propriété d'un riche chrétien. Les bains ont cessés de fonctionner à la fin de l'époque omeyyade, mais la maison est restée occupée aux époques médiévales et jusqu'à l'expropriation des derniers occupants dans les années 1980.

Antioche

Trois bains privés sont connus à Antioche. La capitale de la Syrie antique est, à l'époque byzantine, le siège d'un patriarche, une résidence impériale occasionnelle et la ville la plus importante d'Orient avec Alexandrie, après Constantinople. Un bain vraisemblablement privé a été découvert lors de fouilles archéologiques réalisées dans une vaste maison par Jean Lassus

entre 1933 et 1936[17], à Daphné, la banlieue résidentielle d'Antioche, où plusieurs maisons de plaisance ont pu être fouillées, le plus souvent de façon incomplète. Cette riche maison du village moderne de Yakto a été attribuée à Ardabur, maître des milices d'Orient dans la deuxième moitié du ve siècle. On y a découvert la mosaïque dite de la *Megalopsychia*. Cette résidence, élevée face à la ville d'Antioche et à l'Oronte entre le IIIe et le IVe siècle, a subi des transformations importantes au ve siècle et semble avoir été abandonnée au VIe siècle (**fig. 33**). Son plan, incomplet, est difficile à interpréter. Lassus observe la présence d'un grand nombre de salles d'apparat dispersées, placées au sud d'une cour et un portique. Au ve siècle, un bain est édifié au sein de cet ensemble. Ses vestiges, dégagés sur environ 113 m^2, sont confus et en mauvais état de conservation, mais présentent des hypocaustes et de nombreuses canalisations. Les fouilleurs ont reconnu des latrines (h) plaquées contre la salle chaude des bains (f) et son vestibule (e). Pour Lassus[18], tous ces éléments appartiendraient à un seul et même ensemble articulé autour de vastes salons de réception et d'apparat. L'ensemble constituerait un lieu de réunion équipé d'un bain, ou bien la vaste *villa* privée d'un personnage important du ve siècle, avec un groupe de salles destinées à ses réceptions ou réunions.



33. Bosra, Les bains du Palais de Trajan. Proposition de restitution (© P Piraud-Fournet), 2009.

17. Lassus 1938 et 1984 ; Morvillez 2004 et 2007a.

18. Lassus 1938.

Deux autres bains, ceux du palais épiscopal et ceux du palais impérial, sont attestés par les textes. Les bains du palais épiscopal, situé à proximité de la grande église octogonale élevée par Constantin et probablement située dans l'île de l'Oronte[19], sont évoqués par un passage de la vie de Sévère d'Antioche rapportée par Jean de Beth-Aphtonia[20] :

> Aussitôt après son intronisation, il renvoya les marmitons et les cuisiniers du palais épiscopal (…). Il renversa les bains qui s'y trouvaient, comme les pieux rois Ézéchias et Josias (avaient renversé) les statues de Baal. Il continua la vie dure qu'il menait comme moine : il couchait à terre, ne prenait pas de bains (…).

Le palais impérial disposait lui aussi d'un bain signalé au IVe siècle par Théodoret, qui décrit le châtiment reçu par l'un des eunuques du palais de Valens pour avoir proféré des menaces à l'encontre du moine Aphraate[21]. Il meurt ébouillanté alors qu'il allait tester la chaleur du bain de l'empereur. Enfin, d'après Évagre, un bain avait résisté avec le premier et le second appartement du palais impérial à un tremblement de terre et fonctionnait encore à la fin du VIe siècle.[22]. Nous ne connaissons malheureusement pas l'organisation de ces bains.

Apamée

À Apamée, métropole byzantine et chef-lieu de la province de Syrie seconde, dix maisons ont été fouillées par la mission syro-belge dans différents quartiers de la ville. Elles semblent avoir appartenu à la riche élite municipale. Trois d'entre elles ne présentent qu'une latrine et une autre, « la maison au *triclinos* »[23], un ensemble balnéaire. Cette vaste maison s'articule autour d'une cour carrée entourée de portiques sur les quatre côtés (**fig. 34**). C'est probablement à l'époque du grand programme de réfection de la maison daté par une inscription de 539, qu'un ensemble balnéaire est ajouté dans l'angle nord-ouest de la maison, occupant une surface d'environ 185 m^2. Il est relié par deux petites pièces à l'une des deux salles de réception et est accessible par la rue sur laquelle il empiète à l'ouest. L'entrée côté rue donne accès, plus au sud à une pièce allongée où les fouilleurs ont reconnu des latrines (h) ; elle rejoint à l'est l'une des pièces qui relie la salle de réception aux bains.

La première salle (a), la plus grande des bains, peut-être salle d'accueil et de déshabillage que l'on retrouve dans tous les bains de cette époque, présente deux absides semi-circulaires au nord et à l'est, munies de piscines froides à banquettes. À l'ouest, une autre petite pièce (c) équipée d'un pédiluve de forme rectangulaire, donne accès vers le nord aux salles chaudes. Il

19. Alpi 2009, p. 79.
20. Jean de Beth-Aphtonia, *Vie de Sévère*, f. 143 (éd. Kugener 1904, p. 242-243).
21. Théodoret de Cyr, *Histoire des moines de Syrie*, I, VIII, 9 (trad. Canivet et Leroy-Molinghen 1977, p. 393-395).
22. Evagre, *Histoire ecclésiastique*, 12 (éd. Bidez et Parmentier 1964 ; trad. Festugière 1975, p. 63, l. 30-32).
23. Balty 1997, p. 284-285.



34. Planche comparative présentant les bains de Césarée, d'Apamée, d'Antioche (Yakto), de Bosra et d'Amman (© P Piraud-Fournet), 2012.

s'agit de deux pièces en enfilade (d et e') ouvrant chacune par une large baie sur une étroite et longue alcôve (d' et e''). Ces quatre pièces étaient bâties sur hypocaustes. La seconde salle chaude, plus vaste, présente dans son angle nord-est ce qui pourrait être une étuve (e), une petite alcôve circulaire dans laquelle une seule personne aurait pu tenir. Tout à fait au nord, on peut reconnaître un bassin rectangulaire qui aurait pu recevoir une personne pour un bain chaud. La première salle des bains présentait un dallage dont la pose a pu être datée par les fouilleurs du VIe siècle et les bassins recouvrent une mosaïque datée du IVe siècle appartenant à un premier état de la maison. Enfin, les fouilles ont montré que le site changeait de destination dès le VIIe siècle, puisque des installations à vocation artisanale et commerciale y sont installées[24].

Césarée

À Césarée, deux bains domestiques sont connus. Au IVe siècle, la ville est la capitale de la *Palaestina Prima* et une cité maritime prospère. Le palais du gouverneur se trouve au nord de la ville[25] (**fig. 34**). Son aménagement le plus remarquable est une salle d'audience d'environ 280 m^2, terminée à l'ouest par une abside qui occupe le centre du complexe. On y accède depuis la rue nord/sud, en traversant une entrée encadrée de portiques, une cour puis une autre. L'entrée du complexe et la salle d'audience sont placés sur un axe est/ouest. De vastes latrines collectives sont installées au sud-est du palais, le long de la rue qui borde au sud l'îlot. Les nombreuses pièces du complexe devaient constituer autant de bureaux pour les clercs. Les archéologues ont reconnu une bibliothèque dans la longue salle terminée par une abside située au nord de la salle d'audience. La partie privée et domestique du palais est restituée à l'étage, au-dessus de cette dernière. Ils associent à cette partie l'ensemble balnéaire édifié en contrebas de la salle d'audience, au nord-ouest du palais, placé à 45° par rapport à celui-ci, mis au jour dans les années 1990. Cet ensemble a été ajouté dans ce monument civil vers le début du IVe siècle et occupe une superficie d'au moins 360 m^2. Cependant, les bains sont desservis par une antichambre circulaire accessible par une cage d'escalier située à proximité de la salle d'audience. Cet accès possible depuis la salle d'audience et les parties publiques de l'édifice vers les bains doit être pris en considération. L'ensemble balnéaire présente une grande salle froide (a) de 130 m^2, pavée de marbre, ornée en son centre d'une fontaine polygonale de 3 m de diamètre, alimentée par le réservoir situé au sud. Le côté nord-est de la grande salle est occupé par une alcôve rectangulaire accessible par deux marches encadrées de colonnes et ornée d'une mosaïque. Au milieu du long côté de la première salle, une pièce carrée (c) présentant un bassin rectangulaire et un autre semi-circulaire donne accès à trois salles chauffées par des hypocaustes (d, e, f). Chacune est accessibles depuis la précédente. La deuxième (e) est équipée de deux bassins individuels. La grande salle froide donne accès plus au nord à un autre ensemble

24. Jourdain 1972, p. 113-142.

25. Patrich 1999, p. 105.

de salles édifiées sur hypocaustes. Leur fouille n'a pas été poursuivie et cet ensemble n'est pour l'instant pas interprétable.

L'îlot situé directement au sud du palais est constitué de deux ensembles distincts. Dans la moitié sud, J. Patrich a reconnu une vaste et riche demeure[26], probablement du VI[e] siècle, dont les traits marquants sont trois salles terminées par des absides disposées autour d'une cour carrée entourée de portiques sur deux de ses côtés[27] (**fig. 34**). La partie sud-ouest de l'îlot est occupée par des bains sur environ 450 m^2. L'archéologue qui a fouillé ces bains y a vu des thermes publics édifiés au VI[e] siècle et remaniés à l'époque byzantine, mais J. Patrich y voit plutôt les bains de la résidence qui occupe le reste de l'îlot. Ces bains présentent trois groupes parallèles de salles chauffées et cette disposition est originale. Le caractère domestique ou public de cet ensemble agrémenté de salles de réception et de bains reste encore à préciser.

Alexandrie

La seule mention de bain domestique que nous connaissions dans cette ville à l'époque byzantine est rapportée dans les actes du concile de Chalcédoine, en 451, où le patriarche d'Alexandrie, Dioscore, est accusé de tolérer « des femmes de mauvaise vie se pavanant ouvertement et continuellement à l'évêché et dans ses bains »[28]. Déjà, à la fin du IV[e] siècle, Palladios dénonçait de façon générale les mauvais évêques qui, d'Alexandrie à Constantinople, « dépensent le bien des pauvres en galeries surélevées, en fontaines d'eaux aériennes à trois niveaux, en thermes dissimulés pour accueillir honteusement les deux sexes »[29].

D'après la bibliographie, il apparaît aujourd'hui qu'aucun ensemble balnéaire ne peut être associé à l'habitat de la fin de l'Antiquité dans les villes byzantines de Palmyre, Andarīn, Baalbek, Béryte, Tyr, Damas, Madaba, Gaza, Scythopolis ou Jérusalem. Tout au plus, a-t-on pu reconnaître dans les belles maisons des latrines et des courettes attenantes ayant pu faire office de salle d'eau[30]. Enfin, une maison de Pella, une autre de Sheikh Zouède, une troisième dans la périphérie de Sergiopolis-Résafa ont conservé des vestiges de bains, trop peu documentés pour pouvoir être interprétés[31].

26. Patrich 1999, p. 106.
27. Cette description et celle des bains sont basées sur l'observation des plans publiés et de photos.
28. Gatier 2009, p 279.
29. Palladios, Dialogue sur la vie de Jean Chrysostome, I, 13 (éd. et trad. Malingrey 1988, l. 107 112, p. 270.
30. À Palmyre, au centre-ville (Gawlikowski 2007) et dans la Maison d'Achille.
31. Les petits bains de l'évêque Placcus à Jérash ont été récemment réexaminés par Thomas Lepaon (à paraître). Ils ne semblent pas pouvoir être rattachés à une résidence.

Les bains des maisons urbaines d'époque omeyyade (VIIe-VIIIe siècle après J. C.)

L'étude des installations omeyyades dans les marges du Proche-Orient a montré que la pratique romaine du bain y avait été assimilée. La plupart des résidences princières de la steppe présentent les vestiges de complexe balnéaire, peut-être parfois réservé aux princes, éventuellement mis à la disposition de la communauté ou de l'agglomération[32]. Les bains de Qusayr Amra situé dans le *Bilād al-Shām*, non loin de Bosra, ornés de peintures figuratives sur toute la surface de ses murs, sont l'une des plus impressionnantes et originales manifestations de ce phénomène. Cependant, dans les villes d'époque omeyyade, peu de bains associés à l'habitat sont connus :

Bosra et Qinnasrīn

Les bains récemment découverts dans le Palais de Trajan à Bosra témoignent de remaniements réalisés à l'époque omeyyade et ils semblent avoir fonctionné jusqu'à la fin de cette époque (**fig. 33**). Il est possible que l'autorité ou la famille qui occupait cette maison soit restée la même de l'époque byzantine jusqu'à la fin de l'époque omeyyade, conservant l'habitude d'utiliser des bains privés. Des sondages récents menés à l'extérieur des remparts de Qinnasrīn, chef-lieu d'une circonscription omeyyade, ont mis au jour un ensemble balnéaire assez semblable à celui de Bosra[33]. Ils semble avoir été aménagés à la fin de l'époque byzantine ou au début de l'époque omeyyade et utilisés jusqu'au début du IXe siècle, au sein d'un ensemble résidentiel.

Amman

Les bains du palais du Calife à Amman[34] sont greffés au vestibule du palais, mais à l'extérieur, côté ville, place et mosquée et c'est de ce côté que se trouve leur entrée principale (**fig. 34**). Une autre porte et un passage discrètement intégrés dans l'épaisseur des murs du vestibule permettaient aux habitants du palais de se rendre aux bains sans sortir du palais. Ces deux entrées donnaient sur une cour intermédiaire, ouvrant à l'est sur la grande salle d'entrée et de déshabillage des bains (a). Elle était équipée de banquettes à accoudoirs maçonnés sur trois de ses côtés. Au sud, on accédait à une petite pièce carrée présentant des banquettes elle aussi, ouvrant encore plus au sud vers une cour de service où devaient se trouver des latrines (h ?).

32. On pense par exemple aux bains des châteaux de Qasr el-Hayr al-Gharbī et al-Sharqī, au château du Jabal Says, aux bains de Hammām al-Sarah, associés au château de Qasr al-Halābāt, aux bains de Qusayr 'Amra, à ceux de Khirbat al-Mafjar, etc. Cet usage a été proposé par D. Genequand (2009).

33. Voir Rousset et Rochette à paraître.

34. Almagro, Jiménez, Navarro 2000, et Arce à paraître.

Au nord-est de la première salle, on accédait aux salles de bain : une salle froide avec banquette et baignoire rectangulaire individuelle (b) puis deux salles (d) et (e) chauffées sur hypocaustes, présentant chacune une baignoire. Cette disposition présentant un accès depuis l'extérieur et depuis l'intérieur de la maison rappelle le modèle décrit précédemment pour la « maison au *triclinos* » d'Apamée. Les bains sont physiquement associés à la résidence qui assure leur fonctionnement, mais ils n'ont peut-être pas un usage strictement domestique, probablement mis à la disposition d'invités[35].

Damas et Fustat (Le Caire)

La description de Damas par l'historien Ibn ʿAsākir[36] permet d'enrichir ce corpus de quatre bains associés à des résidences princières de la capitale des Omeyyades. Rédigé dans la seconde moitié du xiie siècle, l'inventaire d'Ibn ʿAsākir donne la description d'une ville dont l'aspect semble peu différent de celui qu'elle devait avoir à la fin de l'époque omeyyade. Le chapitre XIII qui concerne les maisons de Damas est emprunté à Abū al-Husayn Muhammad b. ʿAbd Allāh al-Rāzī, qui s'appuie sur des sources plus anciennes. Il dénombre au moins trente-trois *dar*[37] dans l'enceinte de la ville dont la fondation ou l'occupation semble remonter à l'époque qui nous intéresse. Leurs habitants sont les descendants de compagnons du Prophète. Ibn ʿAsākir précise que trois résidences édifiées dans l'enceinte de la ville possèdent un hammam[38]. Trois autres résidences sont édifiées à proximité d'un hammam. Il signale enfin l'existence d'un palais, le Qasr al-Hajāj, peut-être édifié à l'époque omeyyade, ayant appartenu au fils d'un calife, situé extra-muros au sud-ouest de Damas[39], comportant lui aussi un « bain du Palais ». Ces bains ont pu avoir été édifiés dans des demeures de notables d'époque byzantine, données en fief aux descendants du Calife peut après la conquête, ou bien avoir été aménagés après cette conquête, sur le modèle des bains existants dans certaines maisons de la ville. De plus, ces installations balnéaires ne sont pas décrites et rien ne permet de préciser leur statut, si ce n'est que le simple fait d'être mentionnés parallèlement à la résidence laisse penser qu'ils ne sont pas confinés à l'intérieur de la maison, mais possèdent un accès propre depuis l'espace public de la rue.

35. Disposition qui renvoie à celle des complexes de Khirbat al-Mafjar et de Qusayr ʿAmra, où la grande salle d'entrée faisait office de salle de réception et d'audience pour le prince, à la manière de ce que suggérerait l'association salles de réception-bains des grandes demeures byzantines (Antioche, Apamée, Bostra, Césarée).

36. L'ouvrage d'Ibn ʿAsākir est une utile source d'information sur la topographie de la ville de Damas aux époques byzantine et médiévale. Il est complété, dans son édition de 2009, par une carte de la ville où les éditeurs et traducteurs (Eliséeff et al-Munajjid) tentent de situer les monuments inventoriés. On y apprend par exemple (p. 134, 126 et 128) que certains notables de la ville, les évêques en particuliers, abandonnèrent au bout d'un certain temps leurs résidences qui furent données en fief aux nouveaux notables musulmans.

37. Elisséeff traduit parfois le mot *dar* par « résidence », parfois par « hôtel (particulier) ».

38. Ibn ʿAsākir, p. 133-144.

39. Ibn ʿAsākir, p. 92, note 5 et p. 164.

Dans la ville de Fustat, fondée *ex-nihilo* par les premiers musulmans dans la deuxième moitié du VIIe siècle, des *hammams* furent édifiés[40]. Le seul qui soit précisément évoqué a été édifié par le chef des conquérants musulmans sur la concession foncière qui lui a été attribuée. Il est composé de trois pièces communicantes, mais il est si petit qu'on l'appelle « le petit bain du rat ». L'un de ses compagnons en fit édifier un autre sur sa concession. Comme pour Damas, la nature publique ou domestique de ces bains, construits sur la même concession foncière que la demeure de leur propriétaire, reste à déterminer précisément.

Les bains installés dans les résidences sont rares et il n'est pas toujours assuré - que les sources soient textuelles ou archéologiques - que l'édifice auquel on les associe soit une résidence privée. Une quinzaine d'exemples de bains associés par leur construction à des demeures urbaines dans l'empire byzantin entre le Taurus et l'Égypte et dans le *Bilād al-Shām* omeyyade ont pu être répertoriés.

Ces petits bains orientaux sont comparables dans leur organisation et leurs dimensions aux bains d'Afrique du Nord. Les ressources archéologiques, souvent trop lacunaires, non encore exploitées et publiées, ne permettent pas de mettre en évidence les signes d'une évolution typologique de ces bains entre l'époque byzantine et omeyyade. Il est aisé en revanche de relever les caractéristiques qu'ils ont en commun : une vaste salle d'accueil (a), de détente et probablement de déshabillage – indispensable aux bains ouverts au public, mais *a priori*, plus inattendue dans des bains domestiques –, une salle de bain froide (b), non chauffée accessible depuis la salle d'accueil, et un parcours rétrograde allant d'un vestibule froid (c) vers les salles chaudes (d, e, f), souvent au nombre de trois, chauffées par un foyer (g) entretenu dans une salle de service située côté rue, de façon à être aisément alimentée en combustible. On trouve en général à proximité directe de ces bains des latrines (h). On observe encore l'absence de bassins collectifs au profit de baignoires ou de bassins individuels, l'installation de banquettes et d'alcôves dans les salles froides et chaudes, de vasques ou de pédiluves dans les vestibules. Les vestiges archéologiques laissent apparaître des plans complexes, des éléments de décor importés et des aménagements nécessaires au fonctionnement des bains qui réclament un entretien et une main d'œuvre spécialisée. Ils sont associés à des demeures très vastes, munies de salles de réception ou d'audience, d'éléments de construction et de décor recherchés (mosaïques et pierres ornementales). La plupart de ces bains appartiennent ou pourraient appartenir à des palais qui abritent une autorité civile ou religieuse et la personne qui la représente : le palais de l'Empereur et celui du patriarche à Antioche entre le IVe et le VIIe siècle, l'hypothétique palais du gouverneur à Apamée au VIe siècle, l'hypothétique palais de l'archevêque à Bosra entre le VIe et le VIIIe siècle, le palais de l'évêque d'Alexandrie au VIe siècle, le palais du gouverneur à Césarée après le IVe siècle, le palais du Calife à Amman et les résidences des compagnons du Prophète

40. Denoix 2009, p. 17-33.

à Damas et à Fustat au VIIe-VIIIe siècle. D'autres sont associés à l'habitat de plaisance de cette élite, situé en périphérie des villes : l'hypothétique villa d'Arbadur à Daphné au Ve siècle, une belle résidence à Qinnasrīn datés des VIe-IXe siècle, une autre à Résafa et une autre exploitant sans doute les sources chaudes de Pella.

L'installation de bains au sein de leur demeure évitait à leur propriétaire de devoir se rendre au bain public. Pour satisfaire des besoins quotidiens d'hygiène, des bassinets, des brocs d'eau et des pots dans leur chambre suffisaient. Dans leurs bains, les propriétaires et leurs invités trouvaient des salons, des baignoires individuelles d'eau de différentes températures, des étuves, des tables de massage, un moment de plaisir, de détente et de bien-être. Les textes relatifs aux bains d'Antioche et d'Alexandrie les présentent comme un élément de confort domestique (palais impérial), mais aussi comme un objet d'orgueil, de luxe et de dépravation (palais épiscopaux). L'association et la proximité des pièces de réception et des bains telles qu'elles s'observent dans le Palais de Trajan à Bosra, la « maison au *triclinos* » d'Apamée, la maison « au sud de l'îlot » de Césarée, la « villa de Yakto » à Daphné paraît étrange au premier abord car on associerait plus spontanément un ensemble balnéaire à la partie résidentielle de la maison plutôt qu'à la partie dévolue à la réception d'hôtes. Ces dispositions et la richesse de ces résidences viennent étayer l'idée déjà émise[41] que les bains participent à l'exercice de l'hospitalité de leur propriétaire, qui trouvait son plaisir en offrant à ses invités l'usage d'un équipement de confort, associant à un moment de détente un geste politique. Si dans certaines résidences d'époque omeyyade (Apamée, Césarée), il semble que les bains ne sont plus entretenus après la conquête, dans d'autres (Bosra, Qinnasrīn, Damas peut-être), les bains aménagés à l'époque byzantine continuent d'être utilisés. De nouvelles résidences (Amman, Damas, Fustat) édifiées dans le *Bilād al-Shām* ont pu comporter elles aussi des bains. L'élite omeyyade a conservé ou adopté, avec la tradition byzantine du bain privé, un mode de vie « à la romaine » nécessaire à l'expression de son prestige.

Bibliographie

Sources grecques, latines et syriaques

Évagre, *Histoire ecclésiastique*, 2e édition : J. Bidez et L. Parmentier, Amsterdam, 1964, traduction : A.-J. Festugière, *Byzantion*, 45/2, 1975.

41. Cette fonction a déjà été évoquée par S. Ellis pour les bains des belles maisons britanniques d'époque romaine (Ellis 1995, p. 168, « Baths were public rooms used for entertaining guests »).

Jean de Beth-Aphtonia, *Vie de Sévère*, édition et traduction : M.-A. Kugener, *Patrologia Orientalis* 2, Paris, 1904.
Palladios, *Dialogue sur la vie de Jean Chrysostome*, tome I, édition et traduction : A.-M. Malingrey, Sources chrétiennes 341, Paris, 1988.
Pétrone, *le Satyricon*, traduction : L. de Langle, Bibliothèque des curieux, Paris, 1923.
Sévère d'Antioche, *Homiliae cathedrales Seueri Antiocheni,* édition et traduction : I. Guidi, *Patrologia Orientalis* 22, Paris, 1930.
Sollius Apollinaris Sidonius, *Oeuvres*, tome III, texte, traduction et notes : I. F. Grégoire et F. L. Collombet, M.-P. Rusand (imp.), Lyon et Paris, 1836.
Théodoret de Cyr, *Histoire des moines de Syrie (Histoire Philothée I-XIII)*, tome I, introduction, texte critique, traduction, notes : P. Canivet et A. Leroy-Molinghen, Sources chrétiennes 234, Paris, 1977.
Vitruve, *De architectura*, traduction : C.-L. Maufras, édition : Panckoucke, Bibliothèque latine-française des auteurs latins, Paris, 1847.

Sources arabes

Ibn 'Asakir, *La description de Damas d'Ibn 'Asakir*, traduction : N. Eliséeff (2e éd.), édition critique : S. al-Munajjid, Damas, 2009.

Références

Almagro A., Jiménez P., Navarro J. (2000) : *El palacio omeya de 'Amman. III. Investigacion arqueologica y restauracion. 1989-1997*, Grenade.
al-Muheisen Z. et Piraud-Fournet P. (2013) : « A large Nabataean Roman-period house at Dharih », *Studies of History and Archaeology of Jordan*, *actes du XIe colloque international sur l'histoire et l'archéologie de la Jordanie, Paris INHA 2010*, Amman, p. 833-846.
Alpi Fr. (2009) : *La route royale. Sévère d'Antioche et les Églises d'Orient (512-518)*, BAH, 188, Beyrouth.
Arce I. (à paraître) : « The Umayyad Baths at Amman Citadel and Hammam al-Sarah. Analysis and interpretation », dans M.-Fr. Boussac, Th. Fournet, J.-P. Pascual, et J.-Fr. Salles.
Augé Chr. (à paraître) : « Installations hydroliques de Pétra », dans M.-Fr. Boussac, Th. Fournet, J.-P. Pascual et J.-Fr. Salles.
Balty J.-Ch. (1969) : « L'édifice au triclinos », *Colloque Apamée de Syrie*, Bruxelles, p. 105-116.
— (1984) : « Notes sur l'habitat romain, byzantin et arabe d'Apamée : rapport de synthèse », *Colloque Apamée de Syrie 1973-1979*, Bruxelles, p. 105-116.
— (1997) : « Palais et maisons d'Apamée », dans C. Castel, M. al-Maqdissi et Fr. Villeneuve 1997, p. 283-296.
Boussac M.-Fr., Fournet Th. et Redon B. (2009) : *Le bain collectif en Égypte*, Le Caire.

Boussac M.-Fr., Denoix S., Fournet Th. et Redon B. (à paraître) : *Balaneia, thermes et hammams. 25 siècles de bain collectif au Proche-Orient. Actes du 3e colloque international Balnéorient (Damas - Syrie / 2-6 nov. 2009)*, Le Caire, IFPO-IFAO.
Boussac M.-Fr., Fournet Th., Pascual J.-P., et J.-Fr. Salles (à paraître) : *Balaneia, thermes et hammams. Bains d'outre-Jourdain. Actes du 2e colloque international Balnéorient (Amman - Syrie, 2008)*, Beyrouth, IFPO.
Castel C., al-Maqdissi M. et Villeneuve Fr. (1997) : *Les maisons dans la Syrie antique du IIIe millénaire aux débuts de l'Islam. Pratiques et représentations de l'espace domestique. Actes du colloque international, Damas, du 27 au 30 Juin 1992*, BAH, 150, Beyrouth.
Charpentier G. (1995) : « Les petits bains proto-byzantins de la Syrie du Nord », *TOPOI* 5/1, p. 219-247.
Christie N. (1992) : compte-rendu de « M. Mackensen, *Resafa 1. Eine befestigte spätantike Anlage vor den Stadtmauern von Resafa*. Mainz, 1984 », *The Classical Review,* 42/2, p. 481.
Clédat J. (1915) : « Fouilles à Cheikh Zouède (janvier-février 1913) », *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte,h* 15, p. 15-48.
Creswell K.A.C. (1979) : *Early Muslim Architecture*, New York, 1940 (1979), p. 390-449.
DeLaine J. et Johnson D. E. (1999) : « Roman Baths and Bathing », *JRA*, Suppl. 37. Portsmouth.
Denoix S. (2009) : « Des thermes aux hammams : nouveaux modèles ou recompositions ? », dans M.-Fr. Boussac, Th. Fournet et B. Redon 2009, p. 17-32.
Dentzer-Feydy J., Vallerin M., Fournet Th., Mukdad R. et A. (2007) : *Bosra, aux portes de l'Arabie,* Beyrouth.
Ellis S. P. (1995) : « Classical reception rooms in Romano-British Houses », *Britannia,* 26, p. 163-178.
Fournet Th. (2012) : « Thermes impériaux et monumentaux de Syrie du Sud et du Proche-Orient », dans J. Jouanna, P. Toubert et M. Zink, *L'eau en Méditerranée, de l'Antiquité au Moyen-Âge, Cahiers de la Villa « Kérylos »*, Paris, p. 186-246.
Galor K. et Waliszewski T. (2007) : *From Antioch to Alexandria: Studies in Domestic Architecture during the Roman and Byzantine Periods*, Varsovie.
Gatier P.-L. (2009) : « Bains, monastères et pèlerinages au Proche-Orient et en Égypte à l'époque protobyzantine (ive-viie s. apr. J.-C.) », dans M.-Fr. Boussac, Th. Fournet et B. Redon, p. 274-286.
Gawlikowski M. (2007) : « Beyond the colonnades: domestic architecture in Palmyra », dans K. Galor et T. Waliszewski, p. 79-94.
Grabar O., Holod R., Knustad J. et Trousdale W. (1978) : *City in the Desert: Qasr al-Hayr East*, Cambridge.
Genequand D. (2009) : « Économie de production, affirmation du pouvoir et *dolce vita :* aspects de la politique de l'eau sous les omeyyades au Bilad al-Sham », dans M. al-Dbiyat et M. Mouton (dir.), *Stratégie d'acquisition de l'eau et société au Moyen-Orient depuis l'Antiquité,* BAH, 186, Beyrouth, p. 157-177.
— (2011) : « Les décors en stuc du bâtiment E à Qasr al-Hayr al-Sharqi », *Syria,* 88, p. 351-378.

Hirschfeld Y. (1995) : *The Palestinian Dwelling in the Roman-Byzantine Period*, Jérusalem.
Holum K. G., Raban A. et Patrich J. (1999) : *Caesarea Papers 2. Herod's Temple, the Provincial Governor's* Praetorium *and Granaries, the Later Harbor, a Gold Coin Hoard, and other Studies,* Portsmouth.
Hoss S. (2005) : *Baths and Bathing. The Culture of Bathing and the Baths and* Thermae *in Palestine from the Hasmoneans to the Moslem Conquest. With an Appendix on Jewish Ritual Baths* (Miqva'ot), Oxford.
Jourdain C. (1972) : « Sondage dans l'insula «au triclinos», 1970 et 1971 ». *Colloque Apamée de Syrie 1969-1971,* Bruxelles, p. 113-142.
Lassus J. (1938) : « Une villa de plaisance à Daphné-Yakto », dans *Antioch-on-the-Orontes, II, The Excavations 1933-1936*, Princeton, p. 95-147.
— (1984) : « Sur les maisons d'Antioche », *Colloque Apamée de Syrie 1973-1979*, Bruxelles.
Lepaon Th. (à paraître) : « Les bains de Placcus de Gérasa de la Décapole. Synthèse des recherches et premières remarques », dans M.-Fr. Boussac, Th. Fournet, J.-P. Pascual et J.-Fr. Salles.
Mackensen M. (1984) : *Resafa 1. Eine befestigte spätantike Anlage vor den Stadtmauern von Resafa*, Mainz.
Malissard A. (1994) : *Les Romains et l'eau. Fontaines, salles de bain, thermes, égouts, aqueducs…*, Paris.
Morvillez É. (2004) : « L'architecture domestique à Antioche dans l'Antiquité tardive », *TOPOI,* suppl. 5, p. 271-287.
— (2007) : « À propos de l'architecture domestique d'Antioche, de Daphné et Séleucie », dans K. Galor et T. Waliszewski, p. 51-79.
Netzer E. (1999) : « Herodian Bath-Houses », dans J. DeLaine et Johnson, 1999, p. 45-55.
Ovadiah A. (1997) : « Allegorical images in Greek laudatory inscriptions », *Liber Annus,* 47, p. 441-448.
Patrich J. (1999) : « The warehouse complex and the governor's palace », dans K. G. Holum, A. Raban et J. Patrich, 1999.
— (2008) : *Archaeological excavations at Caesarea Maritima, Final Report,* vol. I *: the objects*, Jérusalem.
Piraud-Fournet P. (2003) : « Le "Palais de Trajan" à Bosra. Présentation et hypothèses d'identification », *Syria* 80, p. 5-40.
— (2010 a) : « Un palais épiscopal à Bosra », dans M. al-Maqdissi, Fr. Braemer et J.-M. Dentzer, *Hauran V. La Syrie du Sud du Néolithique à l'Antiquité tardive*, BAH 191/1, Beyrouth, p. 289-302.
— (2010 b) : « Les fouilles du "Palais de Trajan" à Bosra (2007-2009). Rapport préliminaire et perspectives de recherche », *Syria,* 87, p. 281-300.
Porath Y. (1998) : « The Caesarea excavation projet. March 1992-June 1994. Expedition of the Antiquities Authority », dans *Excavations and Survey in Israel*, p. 41-44.
Rostovtzeff M., Bellinger A., Brown F. et Welles C. (1952) : *The Palace of the Dux Ripae and the Dolicheneum*, New Haven.

Rousset M.-O. et Rochette M. (à paraître) : « Des bains à Qinnasrin / al-Is (Syrie). Premier rapport préliminaire », dans M.-Fr. Boussac, S. Denoix, Th. Fournet et B. Redon.
Saliou C. (2009) : « Le palais impérial d'Antioche et son contexte à l'époque de Julien », *Antiquité tardive* 17, p. 235-250.
Sartre M. (1982) : *Bosra, inscriptions grecques et latines de la Syrie,* XIII, 1, BAH, 113, Paris.
— (1985) : *Bostra : des origines à l'Islam*, BAH, 117, Paris.
Sauvaget J. (1939) : « Les ruines omeyyades du Djebel Seis », *Syria,* 20, p. 237-256.
Schlumberger D. (1939) : « Les fouilles de Qasr el-Heir el-Gharbi (1936-1938). Rapport préliminaire », *Syria,* 20, p. 194-238 et p. 324-373.
— (1986) : *Qasr el-Heir el-Gharbi*, BAH 120, Paris.
Sodini J.-P. (1995) : « Habitat de l'Antiquité tardive (1) », *TOPOI* 5/1, p. 151-218.
— (1997) : « Habitat de l'Antiquité tardive (2) », *TOPOI* 7 /2, p. 435-577.
Stilwell R. (1961) : « Houses of Antioch », *Dumbarton Oaks Papers,* 15, p. 45-57.
Thébert Y. (2003) : *Thermes romains d'Afrique du Nord et leur contexte méditerranéen*, Rome.
Trümper M. (2010) : « Bathing culture in Hellenistic domestic architecture », dans S. Ladstätter et V. Scheibelreiter, *Städtisches Wohnen im östlichen Mittelmeer. 4. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. Akten des Internationalen Kolloquiums vom 24.-27. Oktober 2007*, Vienne, p. 529-572.
Uytterhoeven I., Martens F. (2008) : « Private bathing at Sagalassos (SW-Turkey) and Asia Minor », dans *Cura Aquarum in Jordanien*, Siegburg, p. 285-300.
Uytterhoeven I. (sous presse) : « Private bathing in the Imperial and Late Antique East. A contibution to the study of ancient bathing from a private point of view ». *Actes du colloque international Sanitas Per Aquam*, Aachen, sous presse.
Vibert-Guigue Cl., Bisheh Gh. (2007) : *Les peintures de Qusayr 'Amra. Un bain omeyyade dans la* bâdiya *jordanienne*, BAH, 179, Beyrouth.
Villeneuve Fr. et al-Muheisen Z. (2008) : « Le sanctuaire nabatéen et romain de Dharih (Jordanie) : nouvelles découvertes, 2001-2008 », *CRAI*, p. 1495-1520.
Watson P. (1996) : « Pella Hinterland survey 1994: preliminary report », *Levant,* 28, p. 63-76.

Conclusion

Filipe Ferreira et Caroline Leblond

La mise en perspective des différentes communications présentées ici nous permet d'appréhender ces différentes manifestations sous un aspect matériel. De quelles façons une notion abstraite telle que l'*otium* pouvait-elle être traduite ? Quel parti pouvait-on tirer de l'objet dans sa compréhension ?

Il est important de revenir brièvement sur les particularités de cet aspect de la vie romaine en précisant, qu'au delà de l'inactivité apparente, il remplit une fonction justifiée notamment dans les milieux lettrés de la République[1]. Ce temps dédié aux loisirs et aux plaisirs apparaît comme un moment essentiel de la vie romaine où il contribue non pas au repos passif de l'esprit et du corps mais à son perfectionnement[2], du moins à ses débuts. Parures, monuments, portraits et fresques constituent de riches témoignages à travers lesquels nous pouvons restituer les aspects matériels d'une notion dont le caractère philosophique et littéraire a été largement mis en avant[3]. Nous n'omettrons pas de mentionner l'ouvrage *Otium, Festschrift für Volker Michael Strocka* publié en 2005[4] dont les études rattachent à l'*otium* une production artistique variée.

Deux aspects particuliers, soulignés par J.-M. André[5], transparaissent clairement : le caractère individuel que revêt l'*otium* dans le monde romain et la participation des masses populaires à une pratique commune. Qui est alors concerné par l'*otium* ?

1. Dangel 1996, p. 234.
2. Dangel 1996, p. 238.
3. André 1966.
4. Strocka, Ganschow et Steinhar 2005.
5. André 1966, p. 133.

Le temps consacré à l'*otium* et la forme qu'il revêt dépendent indubitablement du statut de l'individu. La présence de lieux dédiés à la méditation dans une *villa*[6], la pratique du banquet et ses représentations à Pompéi[7] suggèrent la richesse de ses occupants ou participants. Plusieurs activités, telle que la chasse figurée sur les monuments funéraires[8], relèvent de l'aristocratie. De même, la formation intellectuelle du propriétaire transparaît dans les œuvres acquises ou auxquelles il peut faire référence par le biais d'autres productions. Ces imagess sont alors dissimulées et destinées à une élite intellectuelle capable de les comprendre[9]. Le caractère individualiste et destiné à une élite lettrée de l'*otium* doit être nuancé comme le montre la poésie érotique. Tous s'y prêtent, du badaud pompéien plagiant des vers célèbres aux plus populaires des auteurs classiques[10]. Si la pratique des loisirs est un temps pour soi, il est aussi un temps partagé[11]. La pratique des spectacles en est un parfait exemple. Il est en effet difficile d'imaginer que certaines villes, et plus particulièrement une capitale telle que Langres, ne dispose pas de théâtre ou d'amphithéâtre[12]. Les édifices de spectacles constituent l'une des principales distractions auxquelles tous les Romains pouvaient s'adonner, qu'ils soient riches ou pauvres[13]. Ils constituent une garantie de l'ordre public et assurent à son organisateur une part de prestige[14]. L'absence de ce monument, ou du moins le fait qu'il n'ait pas été découvert, étonne mais il est important de rappeler que des structures plus légères en bois pouvaient exister[15].

Les structures thermales suggèrent que cette limite entre sphère privée et publique se traduit parfois difficilement d'un point de vue strictement archéologique ; la distinction entre ces deux espaces ne peut être déterminée que par le contexte, l'équipement des thermes publics et celui des bains privés étant très proches[16]. Théâtres, cirques, amphithéâtres et bains apparaissent à nos yeux comme d'éloquents témoignages de cette société de loisirs. D'autres traces nous invitent à pénétrer dans l'intimité de la femme romaine et à souligner l'importance que revêtait son apparence. Les portraits du Fayoum rappellent que l'image de la défunte se doit d'être en corrélation avec son rang, son éducation. Cette image est tributaire d'une mode

6. G. Divry dans le présent volume.
7. A. Maquinay dans le présent volume.
8. S. Gualandi dans le présent volume.
9. Sauron 2007, p. 44.
10. V. Girod dans le présent volume.
11. Robert 1994, p. 84.
12. F. Menec dans le présent volume.
13. Dupont et Letessier 2012, p. 18-19.
14. Veyne 1976, p. 365.
15. Gillet, Demarez, Henton 2009, p. 8.
16. P Piraud-Fournet dans le présent volume.

dont les manifestations (vêtements, parures et coiffures) et leurs caractéristiques constituent un recours stylistique efficace permettant de dater le support et, le cas échéant, le mobilier associé[17].

Les différents supports matériels abordés montrent qu'un espace, ou un objet, dispose de plusieurs fonctions : celui de satisfaire un besoin qui, d'apparence « oisive », est en réalité un apport à la vie du Romain. Ces apports sont d'ordres différents et mêlent à la fois les sphères publiques et privées.

La mise en place des loisirs et plaisirs de la plèbe en matière de spectacle par les élites sociales est, au-delà d'un rituel nécessaire à la concorde entre les hommes et les dieux, une démarche politique visant à s'assurer son soutien[18]. Ils permettent donc une certaine cohésion sociale. Aussi, l'image de l'être aimé et disparu, ou la mise en avant de ses qualités, lui apportent le respect, la reconnaissance sociale dont il faisait l'objet, non pas dans l'au-delà, mais auprès des vivants qui honorent sa mémoire. De même, le décor sophistiqué du *triclinium* et les mets exotiques, qui pouvaient y être servis lors de banquets, permettent à l'hôte de manifester sa richesse[19].

Nous aimerions également revenir brièvement sur l'*otium litteratum*, ce temps consacré à l'écriture et à la réflexion philosophique, aux correspondances et aux poèmes amoureux, qui pourrait sembler futile mais qui constitue un exercice bénéfique, visant à parfaire l'esprit dans sa maîtrise des mots[20]. Il en est de même pour les décors privés sollicitant une réflexion[21].

Considérer que l'*otium* donne lieu à une production d'objets ou la construction de monuments qui lui seraient propres serait erroné. Il s'agit certes d'une réponse matérielle, mais qui répond à d'autres besoins que celui de rester inactif. Le repos et l'entretien du corps mais aussi de l'esprit s'éloignent sensiblement de l'image décadente, fruit d'un imaginaire collectif encore relayé aujourd'hui par le cinéma ou la bande dessinée, largement tributaire des écrits chrétiens au sujet de jeux cruels ou d'une société orgiaque aux mœurs débridées.

Les publications concernant les loisirs et les plaisirs auxquels prenaient part les Romains sont nombreuses et s'efforcent de nuancer ces postulats, voire de les contredire totalement. L'éclairage nouveau offert par l'objet archéologique et l'étude des différentes représentations proposent une relecture de l'un des aspects les plus connus mais souvent incompris de la romanité.

17. L. Michaelis dans le présent volume.
18. Veyne 1976, p. 348.
19. Dunbabin 2003, p. 43.
20. Dangel 1996, p. 237.
21. Sauron 2009, p. 283.

Bibliographie

André J.-M. (1966) : *L'*otium *dans la vie morale et intellectuelle romaine. Des origines à l'époque augustéenne,* Paris.
Dangel J. (1996) : « L'*otium* chez les Latins de l'époque républicaine », dans J.-M. André, J. Dangel et P. Demont, *Les loisirs et l'héritage de la culture classique, Actes du 13e Congrès de l'Association Guillaume Budé, Dijon, 27-31 août 1993*, Paris p. 229-239.
Dunbabin K. (2003) : *The Roman Banquet : Images of Conviviality*, Cambridge.
Dupont F. et Letessier P. (2012) : *Le théâtre romain*, Paris.
Gillet E., Demarez L. et Henton A. (2009) : *Le sanctuaire de Blicquy « Ville d'Anderlecht »,* Etudes et documents. Archéologie 12, Namur.
Robert J.-N. (1994) : *Les plaisirs à Rome,* Paris.
Ganshow Th. et Steinhart M. (2005) : *Otium, Festschrift für Volker Michael Strocka*, Remshalden.
Sauron G. (2007) : *La peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron*, Paris.
— (2009) : *Le décor privé des Romains. Dans l'intimité des maîtres du monde*, Paris.
Veyne P. (1976) : *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris.

Table des figures